

Mus.th.

2344

Mus. Th.

344

Mosel

<36610722220010



<36610722220010

Bayer. Staatsbibliothek

3

Don. Lud.

LXVII

10

VERSUCH
EINER
AESTHETIK
DES
DRAMATISCHEN TONSATZES.

Mus. Th.

Mus. Th.

2394

Mosel

Geschenk

Seiner Majestät des Königs Ludwig I.

aus

Höchstseffen Privatbibliothek.

VERSUCH
EINER
ÄSTHETIK
DES
DRAMATISCHEN TONSATZES.

VON
I. F. MOSEL.

~~~~~  
Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,  
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden.

*Goethe.*

~~~~~

Wien 1813,
gedruckt und im Verlage bey Anton Strauss.



V o r e r i n n e r u n g.

Das Studium der dramatischen Musik hat seit langer Zeit meine Mussestunden ausgefüllt, und in kurzem erkannte ich in Gluck das höchste Muster dieser bezaubernden Kunst. In seinen Werken fand ich alle Forderungen des Verstandes, des Gefühls und des Geschmacks im vollsten Masse erfüllt, und wenn heute hier oder dort ein Paar Tacte veraltet scheinen könnten, so sind es unwichtige Stellen, an welchen sein Geist, seine Empfindung keinen Theil genommen, sondern in denen er sich zu dem Geschmacke seiner Zeit herabgelassen hat, wahrscheinlich, um denselben in wichtigeren Puncten desto gewisser zu sich hinauf ziehen zu können. Mit innigem Vergnügen sah ich, dass die angesehensten, mit ihm gleichzeitigen musikalischen Litteratoren und Kunstrichter in allen Theilen des dramatischen Ton-

satzes vollkommen mit seinen Meinungen übereinstimmten, ja dass sogar einige von ihnen schon früher mehrere der von ihm beobachteten Grundsätze aufgestellt haben, ohne dass vor ihm es jemand gewagt hätte, sie mit Hintansetzung hergebrachter Gewohnheiten und schädlicher Vorurtheile wirklich in Ausführung zu bringen, und dem verderbten Geschmacke mit Verachtung seines ephemeren Beyfalls Trotz zu biethen.

Unter den, in verschiedenen Sprachen erschienenen, mir bis jetzt bekannt gewordenen Werken über dramatische Composition ist keines, das die ästhetischen Regeln über alle Theile dieser Kunst, und von einem Gesichtspuncte auslaufend, in sich enthielte. Die meisten Gelehrten, welche von diesem Gegenstande bisher geschrieben, haben entweder nur einige Zweige desselben gelegentlich berührt, oder das Ganze bloss summarisch behandelt, ohne sich nach feststehenden Grundsätzen in eine genaue Zergliederung einzulassen.

Ich glaubte daher, den Dank aller Freunde der dramatischen Musik zu verdienen, wenn ich, mit Benützung der oberwähnten klassischen Schriften, und mit Rücksicht auf die seitherigen Fortschritte der Tonkunst, aus Glucks unsterblichen Werken (in deren Geist eingedrungen zu seyn, ich mir schmeicheln zu dürfen glaube) einen Leitfaden ziehe, welcher zur Vervollkommnung aller Theile des dramatischen Tonsatzes auf dem Pfade führen kann, den jenes unerreichte Genie mit eben so viel Ueberzeugung als Muth gebahnt hat.

Meine Absicht bey gegenwärtigem Versuche war daher keineswegs die eitle Anmassung, als Lehrer in einem Kunstfache aufzutreten, das so viele achtungswerthe Männer aus allen gebildeten Nationen mit ihren Werken verherrlicht haben und noch verherrlichen; — nicht ich — Gluck spricht aus diesen Blättern, die eigentlich nur eine rasonnirte Analyse seiner Werke enthalten, und ich eigne

mir dabey kein anderes Verdienst zu, als der Dollmetscher seiner Gesinnungen gewesen zu seyn, und die Aufnahme einer Kunst beabsichtigt zu haben, welche so sehr geeignet ist, auf das Herz mit entzückender Macht zu wirken, und Genüsse zu bereiten, die an Reitz und Stärke in der Kunstwelt kaum ihres Gleichen haben.

Da übrigens die Aesthetik sowohl die allgemeine Theorie, als die besonderen Regeln der schönen Künste aus der Natur des Gefühls und des Geschmacks herleitet; wird auch die dramatische Musik hier bloss von diesem Gesichtspuncte betrachtet, und alles dasjenige übergangen, was auf die Vorschriften des reinen Tonsatzes Bezug hat, die zwar dem dramatischen Componisten eben so nothwendig, als dem Dichter die Regeln der Grammatik, aber ihm auch nicht mehr sind, als diese dem Dichter.

Einleitung.

Alles, was wir über die Schaubühne der alten Griechen in den klassischen Schriftstellern der Vorzeit finden, begründet die Vermuthung, dass ihre Trauerspiele gesungen, und von Instrumenten begleitet worden sind, dass ihre Recitation das Mittel zwischen der Rede und dem Gesange hielt, ihre Episoden und Chöre aber auf eine, von der Recitation verschiedene Art, jedoch ebenfalls in Musik, vorgetragen wurden.

Man kann daher die Entstehung der Oper mit ziemlicher Gewissheit in jene schöne Blüthenzeit der Künste hinauf setzen, obschon die Musik damahls die am wenigsten vervollkommnete Kunst gewesen ist, weil man es für erwiesen hält, dass den Griechen die Harmonie unbekannt war, dass Stimmen und Instrumente bloss im Einklange oder in der Octave mit einander fortgeschritten sind, und dass man erst im vierzehnten Jahrhunderte *unserer* Zeitrechnung angefangen habe, zweystimmig zu componiren.

Die Geschichte der dramatischen Musik, von ihrer Entstehung bis auf unsere Zeiten, gehört nicht in den Plan dieses Werkchens, das von dem, was in dieser Kunst geschehen *ist*, nur so viel aufnehmen kann, als zur Richtschnur für dasjenige dient, was darin geschehen *soll*. Ich glaube daher nur im Vorbeyge-

hen sagen zu müssen, dass die Musik in den ersten Zeiten des Christenthums bloss zu heiligen, religiösen Feyerlichkeiten gebraucht wurde, und dass man, nach ziemlich übereinstimmenden Angaben, erst gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Italien angefangen habe, die Musik auf theatralische Vorstellungen anzuwenden. Von dort aus scheint sich die dramatische Tonkunst erst späterhin nach Frankreich und Deutschland verbreitet zu haben.

Wie vielen Antheil auch in diesen drey Ländern die älteren Tonsetzer an der Vervollkommenung derselben gehabt haben mögen; so bleibt es doch ausgemacht, dass diese Kunst erst durch den unsterblichen Ritter *Gluck* auf ihre wahre Höhe gebracht worden ist, und dass — als *dramatischer* Tonsetzer — ihm vor *allen* seinen Kunstvorfahren und Zeitgenossen der Preis gebühre.

Die Ursachen aufzufinden und darzustellen, aus welchen unter den neueren Componisten nur wenige — deren gefeyerte Nahmen wohl nicht erst angeführt werden dürfen — den Weg treu verfolgten, den jenes ruhmbedeckte Genie gebahnt hat? warum viele in der neueren Zeit von diesem *einzig wahren* Wege zur Vollkommenheit des dramatischen Tonsatzes so weit abgewichen sind? wäre hinreichender Stoff für eine eigene Abhandlung, und wahrscheinlich würde man bey näherer Untersuchung bald die individuelle Kunstfertigkeit

irgend eines Sängers, gegen welchen der Tonsetzer gefällig seyn, bald den lokalen Geschmack, dem er huldigen wollte, bald den immer zunehmenden Instrumentalreichthum darüber anklagen müssen, der ihn die Figur über ihre Draperie vergessen liess.

Diese Blätter sollen sich darauf beschränken, die Grundsätze, welche *Gluck* in seinen vorzüglicheren Werken gelehrt haben, aus einander zu setzen, und ihre practische Anwendung zu zeigen.

Da man aber über das Colorit und die gänzliche Vollendung eines Gemäldes erst dann sprechen kann, wenn man über den Contur desselben im Reinen ist; wird es nöthig, zuerst von den Eigenschaften eines Operngedichtes zu reden, um sich in den Stand zu setzen, über die Opernmusik, welcher jenes zum Grunde liegt, klare Begriffe aufzustellen, und erst wenn diese beyden, innig mit einander verbundenen Bestandtheile der Oper abgehandelt sind, kann die *Ausführung* des vollendeten Werks zur Sprache gebracht werden.

Nach dieser einfachen Ansicht theilt sich gegenwärtige Abhandlung in drey Abschnitte, welche die *dramatisch - lyrische Poesie*, die *dramatische Musik*, und den *Vortrag der dramatischen Musik* zu Gegenständen haben; wobey die erforderlichen Eigenschaften des Ersteren und des Letzteren aus der Natur des Mittleren, als des Hauptgegenstandes dieser Blätter, abgeleitet sind.

I.

Ueber die dramatisch - lyrische Poesie.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass von dem Opernbuche, wo nicht der ganze Erfolg der Oper, doch der grösste Theil desselben abhängt, weil das Gedicht den Componisten zur Erfindung des Gesangs begeistern soll. Einzelne Beyspiele, dass ein schlechtes Buch durch eine vortreffliche Musik gehoben, oder vielmehr vergessen gemacht wurde, beweisen nichts gegen diese Behauptung; ja, wenn man dergleichen Opern aufmerksam untersucht, wird man finden, dass der Componist — überzeugt, dass seine Musik, wenn er sie dem Texte hätte anpassen wollen, eben so wenig gefallen würde, als dieser — sich gar nicht an denselben gehalten, die Worte bloss als Mittel, Töne auszudrücken, betrachtet, und seine Musik, so zu sagen, isolirt und selbstständig gemacht hat; daher der Beyfall, den solche Opern erhalten, immer nur der *Musik* als *Musik*, nicht aber als *dramatischer*, das heisst: als einer *mit der Poesie zu einem Ganzen innig verschmolzenen Musik*, gilt. Man sieht leicht, wie weit solch ein Verfahren von dem eigentlichen Zwecke der Oper, *auf das Herz, auf die Lei-*

denschaften der Zuhörer zu wirken, abführt, welcher nur durch eine interessante dramatische Handlung erreicht werden kann, deren Interesse zu steigern, die erste Pflicht der dramatischen Musik ist. Diese zu erfüllen, bestrebt sie sich durch Erhebung der Declamation, durch Verstärkung der von dem Dichter ausgedrückten Gefühle. *Empfindungen* also, und *Leidenschaften* sind die unerlässlichsten Erfordernisse eines Opernbuches; denn, wenn der Dichter nichts gefühlt hat, was kann der Tonsetzer ausdrücken?

Noch bleibt vorläufig die so vielfältig bestrittene Frage zu erörtern: Ob die italiänische oder die deutsche Sprache der dramatischen Musik günstiger sey? Niemand wird widersprechen, dass die erstere wohlklingender, geschmeidiger ist; allein eben die Leichtigkeit, mit welcher sie sich zu jenen Zierathen lieh, deren Übermass die dramatische Musik so sehr entnervt haben, ist die Ursache, dass man an die Stelle des leidenschaftlichen Gesanges, der ausdrucksvollen Melodie, jene „*Sonatine di gola*“ (Gurgel-Sonaten) setzte, über welche sich schon der berühmte musikalische Litterator, *P. Martini*, bitter beklagte, und welche uns heut zu Tage unter dem Nahmen *Arie di bravura* mit ihrem sich ewig wiederhohlenden Geklingel verfolgen. Wenn daher unsere Sprache durch ihre geringere Biagsamkeit diesem Missbrauche glücklich ausgewichen ist; wenn ihr härterer Klang den denkenden Componi-

sten bestimmt, nicht mehr Noten anzuwenden, als Sylben in dem Verse sind; wenn ihre Kraft ihn ebenfalls zur Energie erhebt: so dürfen wir uns vielmehr über die Natur unserer Sprache freuen, besonders da es mit ihrer Härte nicht so arg ist, wie diejenigen, welche nicht hinlänglich mit ihr vertraut sind, gern behaupten möchten, und man nur eine Oper von *Wieland* lesen darf, um überzeugt zu seyn, dass sie, wenn auch nicht weichlich, doch weich, ja sogar sehr melodisch klingen kann, wenn der Dichter sie nur zu behandeln versteht.

a. *Von der Wahl des Stoffes.*

Da die Musik die Sprache der Empfindungen ist, und ein Verweilen auf denselben schon in der Natur des Gesanges liegt; soll der Operndichter jeden Stoff verwerfen, der einen eilenden Gang der Handlung erheischt, oder welcher schwere Verwicklungen hat; weil im ersteren Falle die Musik nicht ihre Rechnung findet, im letzteren aber mehr der Kopf als das Herz in Anspruch genommen wird. Eine einfache tragische oder heroische Handlung, welche Gelegenheit zum Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften, und einen Contrast zwischen denselben darbiethet, ist der schicklichste Gegenstand für die tragische oder heroische Oper; vorausgesetzt, dass in der gewählten Handlung das *Schreckliche* nicht bis zum *Entsetzlichen* getrieben wird, welches zu behandeln, der Musik durchaus untersagt ist. Mythologische und hi-

historische Stoffe, wenn sie die eben gesagten Bedingungen erfüllen, sind für die Oper gleich geeignet, seit man von dem Irrwahn zurückgekommen ist, dass darin alles *wunderbar* seyn müsse; und träfe die Wahl der Dichter solche Gegenstände, die im Stande wären, das Nationalinteresse in einem hohen Grade zu erwecken, so würde die Oper unfehlbar eben so mächtig wirken können, als ehemahls das Trauerspiel zu Athen oder Rom. Man lasse sich jedoch durch diese Behauptung nicht auf die Meinung bringen, als ob rein politische Begebenheiten, auch wenn solche die Nation interessiren, günstigen Stoff für die Oper gäben. Die Musik hat nichts mit der Politik zu schaffen, und wollte man für jene durch Beyfügung gefühlvoller Episoden sorgen; so würde man in den Fehler gerathen, den selbst unser würdiger *Metastasio* sich in einigen seiner dramatischen Gedichte zu Schulden kommen liess: für den Gegenstand ging viel von seiner Würde verloren, ohne dass der kleine Gewinn, den die Musik dabey fände, das Ganze lyrischer machen könnte.

Für das romantische und komische Singspiel *) sind alle Stoffe brauchbar, welche sich

*) Diejenigen, welche die verschiedene Benennung *Oper* und *Singspiel* anstössig finden könnten, mache ich aufmerksam, dass das tragische und das heroische lyrische Schauspiel sich von dem romantischen und dem komischen durch Anwendung der

für das romantische Schauspiel und für das Lustspiel eignen; nur dass — obschon diese beyden Gattungen dramatischer Werke nicht an jene hohe Einfachheit gebunden sind, welche die Tragödie sich zum Gesetze macht — gleichwohl aus den oben erwähnten Ursachen, die Handlung nicht zu sehr verwickelt, und die Zahl der Episoden nicht zu gross seyn darf:

b. *Von der Behandlung des Stoffes.*

Wenn viel auf die *Wahl* des Stoffes ankommt, so ist nicht weniger an der Art seiner *Behandlung* gelegen. Will der Dichter auf Kosten des Tonsetzers glänzen; will er durch poetische Schönheiten, die nicht auch zu musikalischen gemacht werden können, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; so richtet er sein Werk zu Grunde, indem er es zu erheben denkt: denn in der Oper können Poesie und Musik, eine wie die andere, nur durch die *engste Vereinigung* wirken. Mit einander verbunden, sind sie allmächtig; theilen sie aber ihr Interesse, so ist Alles verloren: die Poesie beschäftigt dann grössten Theils bloss den Geist, die Mu-

gesungenen Declamation (des Recitativs) und der gesprochenen Rede (des Dialogs) von selbst wesentlich unterscheiden; daher füglich auch ein Unterschied in der Benennung festgesetzt, und nur derjenigen Gattung, in welcher die Musik *durchaus* angewendet ist, der Name *Oper* gegeben werden dürfte.

sik schlägt nur an das Ohr, das Gemüth bleibt unthätig, und Kälte bemächtigt sich einer Versammlung, über welche Theilnahme und Rührung herrschen könnten.

Der Dichter darf daher nie vergessen, dass sein Werk *für die Musik bestimmt* ist, und dass diese nur Bilder und Leidenschaften, nicht rednerisches Wortgepränge fordert. Hat er selbst musikalische Kenntnisse; desto glücklicher! Wo nicht; so möge er sich, bevor er seine Arbeit beginnt, und selbst im Laufe derselben, mit dem Tonsetzer einverstehen; angenommen, dass dieser von der erstgesagten Wahrheit ebenfalls überzeugt ist, und das Gedicht nicht zum blossen Ball seiner Launen herabzuwürdigen denkt.

Ein ungenannter französischer Schriftsteller schildert die Folgen, welche aus dem Mangel an Einverständniss zwischen Dichter und Tonsetzer entstehen, ungemein treffend. „Der Poet,” sagt er *), „glänzt in einer langen Scene, in welcher er alle Mittel seiner Kunst anwendet, um Theilnahme zu gewinnen. Der Componist, um den Dichter nicht zu decken, sieht sich genöthigt, diese Scene bloss in ein höchst einfaches Recitativ zu kleiden; aber am Ende desselben findet er eine Arie, die der Poet einzig aus Gefälligkeit gegen den

*) Sentiment d'un Harmoniphile sur differens ouvrages de Musique. Amsterdam 1756.

„Componisten dahin gesetzt hat, auf welchen
 „er zugleich heimlich flucht, dass er das In-
 „teresse seines Stücks unterbricht. Der Mu-
 „siker sucht sich nun durch diese Arie für die
 „Dienstbarkeit zu entschädigen, in welcher ihn
 „der Dichter im Laufe der langen Scene ge-
 „halten hat. Sein Genie, das vor Begierde
 „brennt, allein zu glänzen, fliegt empor; er
 „macht alle Mittel geltend, welche ihm die
 „Tonkunst biethet, um Gefallen und Staunen
 „zu bewirken. Noch nicht genug: der Sänger,
 „welchem diese Arie zu Theil geworden, und
 „der eben so wenig Rücksicht auf den Tonse-
 „tzer nimmt, als dieser auf den Dichter, setzt
 „den Einen und den Andern auf die Seite, um
 „sein Talent in einer Roulade zu zeigen, die
 „beynahe eben so lang ist, als das Gesang-
 „stück selbst. Dadurch wird der Zuschauer ge-
 „nöthiget, seine Aufmerksamkeit von der Poesie
 „auf die Musik, von der Musik auf die Künste
 „des Sängers zu wenden, und wenn in der
 „folgenden Scene die Handlung wieder fort-
 „schreitet, weiss er nicht mehr, wo er damit
 „in der vorigen geblieben ist.“

So wahr diese Schilderung ist, so häufig
 finden wir leider noch in unseren Tagen die
 Originale zu diesem Bilde.

Des Operndichters erste Sorge sey daher,
 seinen Stoff so zu behandeln, dass er durch-
 aus *musikalisch* sey, das heisst, nicht nur
 nichts enthalte, was ausser dem Gebiete des
 musikalischen Ausdrucks liegt, sondern auch

nichts, was nicht durch die Musik eine erhöhte Schönheit, eine verstärkte Wirkung erhalten kann *). Es ist überflüssig, hinzuzusetzen, dass der Poet dieser Sorge niemahls den Verstand aufopfern, und nicht demselben widerstrebende Dinge herbey führen müsse, um der Musik den Hof zu machen. Verstand und Gefühl können in der Oper sehr schön vereinigt werden, ja sie *müssen* es seyn, wenn dieses Schauspiel seine volle Macht ausüben soll; denn die Illusion einer verständigen Darstellung, und der Effect einer gefühlvollen Musik bilden im Vereine *das Höchste der Oper*.

Der Dichter lasse sich ferner bey Vertheilung seiner Rollen, und bey der Behandlung derselben nicht durch individuelle Verhältnisse beirren; er stelle nicht mehr Hauptrollen auf, als die Handlung erfordert, bloss weil mehrere Sänger in gleichem Grade zu glänzen wünschen, und er hebe nicht eine Rolle, die ihrer Natur nach untergeordnet seyn soll, zu sehr heraus, weil sie für eine vorzügliche Sängerinn bestimmt ist. Eben so wenig sollen dergleichen Rücksichten auf die Zahl der Musikstücke Einfluss haben, deren immer nur so viele, als der natürliche Gang des Stücks nach den weiter

*) Was hier von der Oper für das ganze Gedicht gefordert wird; darf das Singspiel, dessen Dialog von der Musik unabhängig ist, nur in den Gesangsstücken beachten.

unten aufgestellten Grundsätzen fordert, oder erlaubt, angebracht seyn sollen.

c. *Von dem Bau der Verse.*

Der Dichter soll nicht mit schweren Versarten prangen wollen, sondern immer nur solche wählen, welche dem musikalischen Rhythmus am angemessensten sind. Das Gedicht soll dem Tonsetzer die Erfindung der Melodie erleichtern, es soll ihn dazu begeistern; was nicht erreicht wird, wenn der Poet sich willkürlich in eine Folge regelloser Verse verirrt, ohne nur an die Musik zu denken, welche sich mit jenen vermählen soll. Nicht dichterische Künsteleyen, aber wohlklingende, schon an sich selbst melodische Verse, in welchen das Zusammentreffen rauher Wörter und die Anhäufung von Mitlautern möglichst vermieden sind, werden sein Opernbuch zieren, und es zu seiner Bestimmung geeignet machen.

Da die Melodie überall, wo nicht Unruhe des Gemüths, stürmische Leidenschaften u. d. gl. es anders gebiethen, gewisser Massen symmetrisch seyn soll; ist es nothwendig, dass in dem Versemasse der Gesangstücke ebenfalls ein gewisser Grad von Symmetrie vorhanden sey, dass heisst: es sollen darin nie sehr lange mit sehr kurzen Versen wechseln, und der Wechsel der längeren und kürzeren, so wie jener der männlich und der weiblich endenden Verse soll nicht willkürlich, sondern regelmässig eingetheilt seyn; denn, wenn die Stro-

phen eines Liedes symmetrisch seyn müssen; so ist dieses eben so gut von den Gesangstücken einer Oper zu verstehen, wenn gleich die Melodie der letzteren mehr zusammengesetzt, und für eine grössere Mannigfaltigkeit empfänglich ist.

Die Versearten, welche der musikalischen Behandlung am meisten entsprechen, sind der Trochäus, der Jambus und der Dactylus; letzterer für den Ausdruck des Frohsinns oder anderer lebhafter Empfindungen: doch sollen die Verse, von welcher Art sie seyn mögen, niemahl zu vielfüssig seyn. Ein fünffüssiger Jambus in einem Gesangstücke, zum Beyspiel, kann den Tonsetzer schon in Verlegenheit setzen; denn, erlaubt die Declamation, die ersten drey Sylben in einen sogenannten Aufstreich zu legen, so bleiben ihm noch immer sechs Sylben für den ersten, und eine, oder bey weiblichen Endungen zwey, für den nächstfolgenden Tact: will aber die Declamation, dass der Accent gleich auf die zweyte Sylbe des Verses gelegt, folglich mit derselben der Tact angefangen werden soll; so kann nur die erste Sylbe für den Aufstreich verwendet, und in den ersten Tact müssen acht Sylben gebracht werden. Da aber der Text desto unverständlicher wird, je mehr Noten in einen Tact zusammen gedrängt werden müssen; (ein Übelstand, der sich noch sehr verschlimmert, wenn der Inhalt des Textes ein geschwindes Zeitmass erfordert) so wir-

ken dergleichen lange Verse immer zum Nachtheil des Gesanges und rauben ihm die nöthigste seiner Eigenschaften: Die Deutlichkeit.

d. *Von der Einheit der Empfindungen in den einzelnen Gesangstücken.*

Obschon, wie in den bildenden Künsten, so auch in der musikalischen Composition, die Contraste als eine der ersten Schönheiten betrachtet werden können, und einer Oper nicht nur vortheilhaft, sondern unumgänglich nöthig sind; sollen dieselben gleichwohl mehr in die Charactere der handelnden Personen, als in die Gesangstücke einer und derselben Person gelegt werden. Zwar kann jemand während eines Monologs von verschiedenen, oft einander entgegen gesetzten Gefühlen und Leidenschaften bewegt werden; allein der Dichter soll die Empfindungen sich nicht in jedem zweyten oder dritten Verse folgen lassen, sondern jeder wenigstens eine Strophe widmen, weil nur durch Verweilen auf einem Gefühle ein fasslicher, gerundeter Gesang entstehen kann, und die Musik, wenn sie den zu schnell auf einander folgenden Abwechslungen des poetischen Ausdrucks getreu folgen will — wie es denn ihre Pflicht ist — nothwendig zum unverständlichen Chaos werden muss. Auch sollen die Übergänge von einer Empfindung zur andern im Gedichte meistens nüancirt und vorbereitet seyn, und nur wenn der Dichter einen gewaltsamen Schlag auf das Gemüth der Zuhö-

rer ausführen, und dasselbe mit Macht erfassen will, darf er von einem Äusseren der Gefühle plötzlich zum andern schreiten; doch muss er der Wirkung, die er damit hervorbringen will, versichert seyn, eh' er solch einen Streich wagt, der sonst gar leicht von gerade entgegengesetzten Folgen seyn kann, als er beabsichtigt hat.

Von den Contrasten in den mehrstimmigen Gesangstücken wird in der Folge die Rede seyn.

e. Von dem Recitativ und dem Uebergange von demselben zu den Gesangstücken.

Der gesprochene Dialog muss von der tragischen und heroischen Oper ganz ausgeschlossen bleiben, und das Recitativ seine Stelle einnehmen, weil hier die Musik eine eigene, stets beybehaltene Sprache bildet, und der Wechsel der Declamation und des Gesanges die erhabenen Gefühle, welche die Oper beabsichtigt, den hohen Grad von Täuschung, auf den sie ihre Wirkung baut, zu sehr stören würde.

So nach gehört das eigentliche Fortschreiten der Handlung in das Recitativ. Der Dichter Sorge dafür, dass es demselben nicht an Leben und Interesse fehle; stürmische, tobende Leidenschaften eignen sich mehr für das Recitativ als für die Arie; die Perioden seyen über diess nicht zu lange, noch weniger die Phrasen, denn, da der Tonsetzer keinen Schlussfall an-

bringen kann, so lange der Sinn der Phrase nicht geschlossen ist, und da er, so lange dieselbe währt, immer in dem nämlichen Accorde verweilen muss; wird er dadurch in die peinlichste Verlegenheit gesetzt, und kann nicht verhindern, dass das Recitativ zu eintönig werde. Um diesen Übelstand sicherer zu vermeiden, ist es räthlich, dass der Dichter für das Recitativ keine zu langen Verse wähle: der fünffüssige Jambus führt die erwähnte Verlegenheit schon öfters herbey, denn oft sieht sich der Dichter, um das Verse mass auszufüllen, verleitet, eine Phrase länger zu spinnen, als er sonst gethan haben würde. Ein freyes, ungebundenes Verse mass, wie *Wieland* es in seinen vortrefflichen Opern auf das Recitativ angewendet hat, ist demselben am zuträglichsten.

Der Übergang vom Recitativ zur Arie, oder zu mehrstimmigen Gesangstücken, ist nicht so willkürlich, als man ihn größten Theils bisher betrachtet und behandelt hat. Da der gemessene Gesang einen höheren, bleibenderen Grad von Gefühl auszudrücken fähig ist, als das Recitativ; so soll der Dichter auch nur dann zu Gesangstücken übergehen, wenn das zunehmende Interesse der Handlung, oder die wachsende Leidenschaft der einzelnen Person, gleichsam schon von selbst einen lebhafteren, verstärkten Ausdruck fordert. Die Gesangstücke sollen daher nicht in gleichgültigen Situationen, nicht in der Mitte des Dialogs, be-

vor die Scene noch hinlängliches Feuer erhalten hat, angebracht werden, und der Wahn, dass jede Scene, oder auch jeder Act *) mit einem Gesangstücke endigen müsse, soll fern von dem verständigen Operndichter bleiben.

Wie übel gewählt ist z. B. der Platz für eine Arie, wo Artaban seinem Sohne das Schwert gibt, mit welchem er den König ermordet hat? Die eiligste Flucht war nie Jemanden nothwendiger, als ihm; allein die Scene muss mit einem Gesangstücke schliessen, und der junge Mensch singt erst seine Arie mit allen ihren Wiederholungen, Läufen, und Cadenzen, in der guten Hoffnung, dass seine Verfolger ihm schon die Zeit dazu lassen werden.

Mit reifer Überlegung soll der Dichter daher die Stellen für die Gesangstücke bestimmen, und die gewöhnliche Forderung, dass der vorzüglichste Sänger am meisten zu singen, und selbst jeder mittelmässige oder wohl gar schlechte Sänger seine Arie haben müsse, soll ihn in seiner Eintheilung nicht irre machen.

Obschon über diesen Punct auch das Singpiel den hier aufgestellten Grundsätzen folgen soll; finden sich in demselben doch die

*) Die Oper: *Orfeo ed Euridice*, welche durch *Gluck's* Musik unsterblich geworden ist, aber auch als dramatisch-lyrisches Gedicht unter die vorzüglicheren gehört, gibt im ersten Aufzuge den Beweis, dass man einen Act auch durch ein Recitativ mit grosser Wirkung schliessen könne.

Gelegenheiten, Gesangstücke mit Verstand und Wirkung anzubringen, leichter und häufiger als in der Oper, da sich manches Mal Lieder und Romanzen auf eine sehr natürliche Weise einführen lassen, ja sogar durch *diese* Gattung von Gesangstücken der Übergang vom gesprochenen Dialog zum Gesange weniger anstößig wird.

f. *Von der Arie.*

Wann und wohin Arien gesetzt werden sollen, ist so eben gesagt worden; es bleibt daher nur noch zu bemerken, dass, damit in die *Musik der Arie* Einheit gebracht werden könne, es nöthig sey, dass auch Einheit in dem *Inhalte der Arie* herrsche. Sie beruhe — in so fern es die Handlung überhaupt, und die Lage der singenden Person insbesondere nur immer erlauben. — auf einer einfachen Idee, auf einem klar ausgesprochenen Gefühle; dann wird es dem Tonsetzer nicht schwer werden, seine Melodie den Worten genau anzuschmiegen, und die schickliche Begleitung dazu zu finden. Die Arie soll mit dem Dialog genau zusammen hängen; sie soll aus demselben gleichsam *nothwendig* hervorgehen, und nichts enthalten, was nicht unmittelbar zur Handlung gehört. Wie nachtheilig es dem Interesse der Oper sey, wenn nach einem lebhaften Recitativ eine Arie folgt, welche das bis dahin genährte Feuer durch eine moralische Sentenz, eine Allegorie, ein Gleichniss u. d. gl. mit ei-

nem Mahle auslischt, davon kann sich jeder Denkende leicht überzeugen, wenn uns auch nicht so viele warnende Beyspiele, und zwar mehrere in den Werken eines der grössten Operndichter, durch die Erfahrung hierüber belehrt hätten. Aber nicht nur das Gedicht, auch die *Musik* der Oper leidet durch die Einschlebung solcher hors-d'oeuvres, da Gleichnisse, Allegorien, und Sentenzen ausser dem Gebiete der Tonkunst liegen, und der Componist dergleichen Arien, in welchen kein Gefühl ihn zum Ausdruck begeistert, gleichsam nothgedrungen zu Tummelplätzen für die bewegliche Kehle der Sänger machen muss, um in musikalischer Hinsicht doch *Etwas* daraus zu schaffen; wodurch Einheit, Täuschung und Interesse verloren gehen.

Was hier über das Verse-mass der Arien gesagt werden könnte, findet sich bereits unter der Überschrift: Von dem Bau der Verse.

g. *Von den mehrstimmigen Gesangstücken.*

Auf diese lässt sich alles dasjenige anwenden, was bisher über die dramatisch-lyrische Poesie überhaupt, und über die Arie insbesondere in diesen Blättern enthalten ist, ausser dem aber bleibt noch zu wünschen, dass in dieser Gattung von Gesangstücken, welche noch mehr geeignet sind, der Oper Leben und Interesse zu geben, als die Arien, die Contraste der darein gelegten Empfindungen mehr abwechselnd als gleichzeitig seyen, weil im letz-

teren Falle, wenn z. B. Zorn und Klage, Hass und Liebe, Freude und Schmerz von verschiedenen Personen *zugleich* ausgedrückt werden sollen, der Tonsetzer genöthiget ist, die, den entgegengesetzten Gefühlen angemessenen, folglich gleichfalls einander widerstrebenden Melodien zusammen zu schmelzen, woraus — abgerechnet, dass diese Aufgabe in der Musik eine der schwersten, und es kaum vermeidlich ist, eine der streitenden Empfindungen lebhafter und klärer auszudrücken, wodurch die andere geschwächt, und die Absicht des Dichters zum Theile verfehlt wird — leicht Verwirrung und Dunkelheit entsteht, so, dass beyde, in dem Musikstücke enthaltene Gefühle sich in der Seele des Zuhörers wechselseitig aufheben, und dass, statt des doppelten Zweckes, welchen Dichter und Tonsetzer erreichen wollten, keiner von beyden erzielt wird.

Da es aber doch nicht wohl möglich ist, dieser Klippe immer auszuweichen, weil die verschiedenen Charactere und Empfindungen der mit einander singenden Personen während des ganzen Gesangstückes im Gedichte beybehalten werden, und folglich am Schlusse desselben zusammentreffen müssen; so suche der Dichter wenigstens allen mitsingenden Personen die nähmlichen Endreime, ja, wo möglich, die nähmlichen End-*Worte* zu geben, und den Sinn derselben — nach dem individuellen Gefühle jeder handelnden Person — durch den vorhergehenden Theil des Verses zu verändern,

damit, wenn der Zuhörer über seine Theilnahme für den Augenblick unentschieden bleibt, nicht auch noch seine Aufmerksamkeit durch unähnliche Verseschlüsse, welche sich gegenseitig unverständlich machen, getheilt oder gar getäuscht werde.

h. Von dem Chor.

Die erste Anwendung des Chors verliert sich so sehr in die Vorzeit, dass es unmöglich ist, seinen Ursprung bestimmt anzugeben. Nach einigen alten Schriftstellern soll das Trauerspiel Anfangs bloss aus Chören, die von Flöten begleitet, und tanzend abgesungen wurden, bestanden haben. Als der Chor nur auf einen Bestandtheil der Tragödie beschränkt wurde, war er nicht gleich mit der Handlung genau vereinigt, sondern bloss ein Lied, dessen Inhalt mit jener in einiger Verbindung stand. Erst in der Folge wurde er ein integranter, mitwirkender Theil des Ganzen, und Sophokles scheint der erste gewesen zu seyn, der den Chor auf diese vortheilhafte Art benützt hat.

Welche Wirkung der Chor auch noch in unseren Tagen — wo er aus dem Trauerspiele verbannt, und die dadurch entstandene Lücke durch aufgehäuften Episoden und Intriguen übel genug ersetzt wurde — in der Oper hervorzu- bringen im Stande ist, davon zeugen die Werke der vorzüglicheren dramatischen Tonsetzer.

Da die Musik nur durch das Ohr den Weg zum Herzen nehmen kann; so ist es natürlich,

dass grössere Massen von Tönen — wenn sie nicht blossen Lärmen verursachen, sondern sich zu *einem bestimmten Ausdrücke* vereinigen — auch einen stärkeren Effect auf unser Gemüth machen müssen. Eine fromme Versammlung, die auf ihren Knien laut flehend vor dem Altare liegt, eine Kriegerschaar, die mit muthiger Begeisterung Siegeslieder singt, ein Volk von Jubel oder Schmerz bewegt, wird immer eine mächtigere Wirkung hervorbringen können, als das fromme Lied einer einzigen Stimme, die Kriegeshymne eines Soldaten, und die Freude oder Trauer eines einzelnen Menschen; daher die kluge Anwendung der Chöre die Oper ungemein heben, und ihr Interesse sehr verstärken kann, wenn sie mit der Handlung genau verbunden sind, sie beleben und fortrücken helfen, niemahl aber sie aufhalten.

In Hinsicht der Stellen in der Oper, wo der Chor angebracht werden soll, gilt bey nahe dasselbe, was über das Eintreten der Arie gesagt wurde, nur dass aus dem Grunde, weil beym Chor alle Personen die nämlichen Worte singen, der Dichter ihn nur dort auf eine natürliche Weise einführen kann, wo es wahrscheinlich ist, dass die Handlung auf alle Personen des Chors die gleiche Wirkung hervorbringt.

Auf die Wahl der Versearten für den Chor lassen sich jene Bemerkungen völlig anwenden, welche über diesen Gegenstand für

die Gesangstücke überhaupt gemacht worden sind.

Noch bleibt der Wunsch übrig, dass der Dichter im ganzen Laufe der Oper mit *Fragen* möglichst sparsam sey, und wenigstens das Zusammentreffen mehrerer vermeide, da die Musik in ihren Mitteln, diese Figur auszudrücken, sehr beschränkt, und der Tonsetzer folglich genöthigt ist, die nämliche Behandlungsart öfters zu wiederholen.

II.

Ueber die dramatische Musik.

Es ist ein ziemlich allgemeiner Irrthum, dass jeder gute Instrumental-Componist auch eine Oper in Musik setzen könne. Derjenige, der bloss die Regeln des Tonsatzes und die Kenntniss der Instrumente besitzt, ist in der dramatischen Composition noch nicht weiter vorgerückt, als derjenige in der Dichtkunst, welcher die Scansion der Verse versteht; und den Worten eines Gedichts auch die allerregelmässigste Folge von Tönen unterlegen, heisst noch lange nicht dramatische Musik schreiben. Dieser Abschnitt wird die Kenntnisse und Eigenschaften entwickeln, die dem *dramatischen Tonsetzer* noch *ausser der Kenntniss der Harmonie und des Contrapuncts* unerlässlich nothwendig sind.

Die Bestimmung der dramatischen Musik ist, jene Eindrücke zu verstärken, welche der Dichter auf das Gemüth des Zuhörers zu machen, sich vorgesetzt hat. Sie soll daher — dieser ihrer wahren und ursprünglichen Bestimmung nach — bloss eine erhöhte Declamation,

ein kräftiger, lebhafter, warmer Ausdruck der Gefühle seyn, welche in dem Gedichte vorkommen.

Dass diese Definition ein gutes Gedicht voraussetze, ist unnöthig zu bemerken, und ohne Zweifel waren die schlechten Opernbücher die erste Ursache des Verfalls der dramatischen Composition.

Bleibt die Musik stets die getreue Gefährtin der Poesie; vereinigt sie sich mit dieser zu *Einer Sprache*; schweigen — wie Allgarotti sagt — die Triller, wo die Leidenschaften sprechen; huldigt der Tonsetzer nie den Launen der Mode, oder dem Eigensinn eines beliebten Sängers; sondern widmet er alle seine Kräfte der *Handlung*, dem *Ausdruck*, der *Wahrheit*: so wird alles, was kalte Vernunft gegen das *Wesen der Oper* einwenden könnte, wegfallen, und Niemand wird es unnatürlicher finden, dass der Held der Oper singend stirbt, als dass der Held des Trauerspiels seine letzten Kräfte zur Declamation eines schönen Verses anstrengt.

Einer der grössten jetzt lebenden dramatischen Tonsetzer hat die Erfordernisse der dramatischen Musik in folgende kurze, goldene Regeln gebracht. „Sie sey leicht, ohne trivial zu seyn; durchdacht und räsonnirt, ohne Pedanterey; ausdrucksvoll, ohne Überladung; energisch, ohne Verzerrungen.“

Wahrlich, alle Grundsätze *Gluck's*, und das ganze Geheimniss des dramatischen Tonsetzes, liegen in diesen wenigen Worten; was

man noch hinzusetzen kann, und was in der Folge dieses Abschnitts wird gesagt werden, ist eigentlich eine blosse Erläuterung und Auseinandersetzung dieser trefflichen Vorschrift, die — indem sie die Mittel zum Zwecke angibt — zugleich die Klippen zeigt, die zu vermeiden sind.

Leicht — nach dem Sinne der obigen Anleitung — wird die dramatische Musik seyn, wenn sie einfach, klar und fasslich ist, wenn falscher Reichthum und eitle Zierrathen aus ihr verbannt werden; indem sie — gleich den übrigen nachahmenden Künsten — nur durch eine reizende Natur, eine edle Simplicität, und durch ergreifende Wahrheit, sich zum wirklich Schönen erhebt. Anderen Grundsätzen mag die Kammermusik folgen, die, sich in freyer Phantasie bewegend, nur durch sich selbst ergetzen kann; wenn aber die Musik auf dem Theater, wo sie mit der Handlung, mit dem Spiele der Leidenschaften verbunden ist, diese erkaltet und jene hemmt; begeht sie einen Verrath an der Tragödie, welche ihr ihren schönsten Erfolg anvertraut hat, und setzt einen ruhigen Zeitvertreib an die Stelle der Rührung und Theilnahme.

Es soll damit nicht gemeint seyn, dass dem dramatischen Tonsetzer *jede* musikalische Blume unbedingt untersagt sey; selbst *Gluck* hat sich ihrer zuweilen bedient, um den Accent der Freude, des Schmerzes, der Verzweiflung, und anderer Leidenschaften nachzuah-

men, welche die Worte unterbrechen, erheben, oder verlängern; aber nur *höchst selten* waren solche Abweichungen von dem Hauptgrundsatz: Dass — um das erste Bedingniss der Oper, die Verständlichkeit des Textes ununterbrochen zu erhalten — auf jede Sylbe nur *eine Note* fallen, und jene nicht durch eine Menge von Tönen zerstückt werden müssen, die manchemal zwar der Lunge und Kehle des Sängers von einer gewissen Classe des Publicums Beyfall, dem Gefühle und der Beurtheilung des Componisten aber von richtig denkenden und feinfühlenden Zuhörern nur Tadel bringen können.

Durchdacht und räsonnirt wird die dramatische Musik seyn, wenn der Tonsetzer in den Character der Handlung und der handelnden Personen eingedrungen ist, wenn er sich den Geist des Gedichts eigen gemacht, wenn er über die Art, wie er die Mittel der Melodie und der Harmonie zur Erreichung seines Zweckes anwenden, und über die Gränzen, die er diesen Mitteln, in stetem Bezug auf den Inhalt des Textes, vorzeichnen will, mit sich einig ist: denn wenn gelehrte Fugen, gesuchte Imitationen, umgekehrte Sätze, und dergleichen musikalische Künste in der Oper keineswegs an ihrem Platze sind; kann dem Tonsetzer eben so wenig die Furcht, als Pedant zu erscheinen, zur Rechtfertigung der Oberflächlichkeit dienen, oder ihn über den Man-

gel an Gründlichkeit der Composition entschuldigen.

Ausdrucksvoll wird die dramatische Musik seyn, wenn der Tonsetzer sein Gemüth ganz mit den Empfindungen erfüllt, die den Dichter begeistert hatten; wenn ihn nur das Bestreben, diese Gefühle treu und wahr, aber verstärkt wiederzugeben, bey der Erfindung der Melodien, bey der Wahl des Accompagnements leitet; wenn er sich von diesem Wege durch die Sucht, als Musiker zu glänzen, und mehr Noten zu schreiben, als der Text *unumgänglich erfordert*, nie abziehen lässt, und nie vergisst, dass die Musik nicht der *Zweck*, sondern nur das *Mittel* zum Zwecke der Oper sey, der darin besteht, Rührung, Leidenschaften und Theilnahme zu erwecken, und diese Letztere nicht nur durch das ganze Werk hindurch ununterbrochen zu *erhalten*, sondern bis an's Ende immer zu *steigern*.

Dass der Ausdruck nicht auf *Worte*, sondern nur auf *Ideen* gelegt werden könne, dass keine Vorstellung ausgebildet werden darf, die in der Rede verneint oder aufgehoben ist, bedarf kaum einer Erwähnung, denn jedermann wird fühlen, wie sehr die Absicht verfehlt, ja wie lächerlich es wäre, wenn der Componist z. B. die Worte:

„Sanft, wie des Himmels Blau“
des Himmels wegen durch hohe Töne, oder:

„Klage nicht!“
mit einer klagenden Melodie ausdrücken wollte.

Weniger selten ist der Missgriff, womit *Mahlerey* an die Stelle des *Ausdrucks* gesetzt wird. Wie enge die Gränzen der musikalischen Mahlerey seyen, an deren inneren Seite das Pathetische, an der äusseren das Burleske steht, und wie leicht die mindeste Überschreitung dieser schmalen Linie von dem Einen in das Andere führt, kann nie genug beherzigt werden. Ohnehin soll der Gesang selbst, der, seiner Natur nach, bloss die lebhafteste, leidenschaftlichste Rede ist, nie zu sinnlichen Mahlereyen verwendet werden, welche mit äusserster Vorsicht und Zartheit, und so sparsam als möglich, nur in dem begleitenden Orchester leise angedeutet werden dürfen.

Energisch endlich wird die dramatische Musik seyn, wenn der Tonsetzer den Grad der, in dem Gedichte enthaltenen Empfindungen genau abwägt, nach ihrer mehreren oder minderen Stärke auch mehr oder minder starke Mittel des Ausdrucks anwendet, gleich dem erfahrenen Mahler durch passend vertheilte Schatten und Halbschatten die Lichter desto glänzender erhebt, und nie vergisst, dass Lärmen und Energie keineswegs gleichbedeutende Wörter sind; (wie so manche der neueren Componisten zu glauben scheinen, die ihre Werke — gleichviel, welchen Nationalcharacter sie haben — durch die Machtschläge der türkischen Trommel *energisch* machen wollen) sondern, dass die Energie nur durch Kraftvolle musikalische Ideen, und durch klug berech-

netes, nirgends verworrenes, vielmehr höchst klares Zusammenwirken der Töne erlangt wird, deren Stärke mit dem Gegenstand, auf welchen sie angewendet werden, immer in dem richtigsten Verhältnisse seyn muss.

Aus allem über die dramatische Musik bisher Gesagten lassen sich vorerst *im Allgemeinen* folgende Grundsätze ziehen:

In der Oper ist die Musik als *ein Idiom* zu betrachten, das durch den ganzen Lauf des Werkes angewendet werden muss.

Die Prosodie der Sprache, in welcher das Gedicht geschrieben ist, soll daher auf das sorgfältigste beobachtet, und die Declamation in allen ihren Accenten und Biegungen möglichst getreu nachgeahmt, folglich das Steigen und Fallen der Töne niemahls bloss willkürlich angewendet werden; woraus hervorgeht, dass der Componist, bevor er noch die Feder ansetzt, seinen Text oft durchlesen, und ihn auf das richtigste und nachdrücklichste declamiren müsse.

Klarheit herrsche über dem ganzen Werke: Sie wird in der dramatischen Musik erreicht, wenn die Worte deutlich gegeben werden, wenn die Melodie einfach und bündig ist, wenn Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Äusserungen der Leidenschaft, welche ausgedrückt werden soll, in genauem Einklange stehen.

So lange der Tonsetzer nur eine Folge von Ideen auszudrücken hat, soll er vergessen, dass

er Musiker ist, und nur das Amt eines Übersetzers aus der *poetischen* in die *musikalische* Sprache begleiten; wo es sich aber darum handelt, Gefühle und Leidenschaften zu schildern, tritt der Componist in seine vollen Rechte; dann kömmt es ihm zu, die Art und den Grad der Empfindungen, die im Texte liegen, genau zu erwägen, alle Nüancen derselben, und die Übergänge von einer zur andern bestimmt darzustellen, und die Zuhörer das wirklich *mitfühlen* zu machen, was der Dichter nur mit Worten ausdrücken konnte.

Nirgends soll die Handlung durch die Musik unterbrochen, aufgehalten, oder kälter gemacht, sondern von derselben vielmehr durchgehends unterstützt und belebt werden. Dadurch werden auch dem Sänger als *Schauspieler* weniger Schwierigkeiten in den Weg gelegt, ja, er wird, von der Musik selbst zur Handlung fortgerissen, sich unvermerkt zum Schauspieler bilden. Man hat aus früherer Zeit Beyspiele, dass Sänger, welche im Fache der Action weniger als mittelmässig waren, in den *Gluckschen* Opern, bloss durch die Gewalt und Führung der Musik, zum Erstaunen des Publicums, gleichsam mit einem Mahle als treffliche Schauspieler erschienen sind. Wie viel die Oper dabey an Wirkung und Interesse gewinnen müsse, wird jedermann einsehen.

Aus den Gesangstücken müssen alle jene Sätze entfernt bleiben, die ausser dem Charac-

ter derselben liegen, und höchstens dazu dienen könnten, die harmonischen Kenntnisse des Componisten, oder die Fertigkeit des Sängers, auf Kosten des Gefühls zu zeigen.

In den Singparten soll der *gewöhnliche* Umfang der menschlichen Stimme nicht überschritten werden, damit sich von dieser Seite der Ausführung der Oper keine Schwierigkeiten in den Weg stellen; und da wir die Rouladen aus der dramatischen Composition bereits verbannt haben, bleibt nur noch zu bemerken, dass aus der so eben erwähnten Ursache auch schwere Sprünge — die ohnehin selten natürlich sind, oder von dem Texte wirklich gefordert werden — möglichst zu vermeiden sind.

Niemahls werde die Stimme durch die Begleitung gedeckt, oder die Aufmerksamkeit des Zuhörers von der Hauptsache, *dem Text und dem Gesange*, durch eine zu glänzende Anwendung der Instrumente auf das Orchester abgezogen, dessen Bestimmung nur seyn kann, den Gesang durch Verstärkung des Ausdrucks zu heben, den Sänger, so wie den Zuhörer, auf dem Pfade der Melodie gleichsam fortzuleiten, sich dieser gänzlich anzuschmiegen, und so dem Ohre nur *einen Gesang*, dem Gemüthe nur *ein Gefühl* zu gleicher Zeit darzubieten; nicht aber mit der Stimme zu rivalisiren, oder sie gar zu verdunkeln.

Mit einem Worte: Die Musik in der Oper

verhalte sich — um mit *Gluck* zu reden *) — zur Poësie ganz so, wie zu einer richtigen, wohlgeordneten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben, und der verständig angebrachte Contrast der Lichter und Schatten sich verhalten, wodurch die Figuren belebt werden, ohne ihre Conturen zu verändern. Dann wird das Publicum in kurzer Zeit von dem Irrthum zurück kommen, die Musik einer Oper *nur als Musik*, und nicht *im Bezug auf den Text* zu betrachten und zu beurtheilen, und bald wird es einsehen, oder vielmehr *fühlen*, dass das erste und nothwendigste Bedingniss der dramatischen Musik ihre innigste Vereinigung mit dem Texte und der Handlung sey, dass sie *einzig von diesem Puncte aus* gewürdigt, und ihr Werth nur nach dem *Eindrücke* den sie auf das *Gemüth* macht, nicht nach dem *schalen Kitzel*, den sie dem *Ohre* gewährt, bestimmt werden könne. Man wird dieses Schauspiel, dass seiner Natur nach, das anziehendste seyn könnte, und nur zu oft das langweiligste ist, nicht mehr, wie ein Concert, um zwey oder drey glänzender Arien willen, besuchen, sondern — wenn anders die Sänger sich bestreben, den Absichten des Dichters und Tonsetzers auch als *Schauspieler* zu entsprechen — ein *fortan interessirendes Ganzes* finden, das durch die vereinte Macht der beyden Schwesterkünste

*) Lettera dedicatoria dell'opera: *Alceste*.

Poesie und *Musik* eine stärkere Wirkung hervorzubringen im Stande ist, als jede andere Gattung von theatralischer Vorstellung.

Die hier im Allgemeinen aufgestellten Grundsätze führen zu nachstehenden Betrachtungen über die einzelnen Theile des dramatischen Tonsatzes.

a. *Von der musikalischen Declamation.*

Es ist schon gesagt worden, dass die Prosodie der Sprache, in welcher die Oper geschrieben ist, der Melodie niemahls aufgeopfert, sondern auf das gewissenhafteste müsse beygehalten werden; keine Sylbe, die lang ausgesprochen wird, darf in der Musik kurz, und eben so wenig eine kurze Sylbe lang tönen. Sollte in irgend einer Stelle des Gedichts der männliche Vers (der vorzüglich in der deutschen Sprache etwas hart und trocken ist) zu oft, und zu schnell nach einander vorkommen, und der Componist dadurch in die Gefahr gerathen, dass auch seine Melodie diese Trockenheit und Härte annehmen könnte; so lege er die Verbindungsnoten in die Stimmen des Orchesters, wodurch die Lücken und Zwischenräume, mit welchen die Verse den Fluss des Gesanges zu hemmen drohen, ausgefüllt, und so demselben die gewünschte Rundung gegeben werden kann, ohne der Prosodie die geringste Gewalt zu thun.

Aber nicht nur den *grammatischen Accent*, welchen der Sprachgebrauch bestimmt, auch

den *oratorischen* muss der dramatische Tonsetzer genau beobachten, und bey Erfindung der Melodie stets bedacht seyn, Worte, durch welche der Dichter Begriffe bezeichnet hat, auf welche die Aufmerksamkeit des Zuhörers vorzüglich geleitet werden muss, auch im Gesange, entweder durch mehr gehaltene Töne, durch Verstärkung oder Dämpfung der Stimme, oder durch die Kraft der Harmonie — nach Beschaffenheit des erforderlichen Ausdrucks — herauszuheben; den übrigen, weniger bedeutenden Wörtern aber nur solche Noten zu unterlegen, welche zur Verbindung des Gesangs dienen.

Eben so wichtig ist es, dass die Töne, welche die Melodie bilden, an eben jenen Textstellen steigen oder fallen, wo der richtige Declamator, auch ohne musikalischer Vorzeichnung, mit der Stimme gestiegen oder gefallen wäre. Wohl lassen sich die Abstufungen, welche man hierbey in der Rede anwendet, im Gesange nicht so ganz treu nachahmen, dass dieser nicht um etwas höher oder tiefer schreiten sollte, als in der Declamation geschehen seyn würde; allein, da der Gesang, wie schon gesagt wurde, eine *eigene Sprache* bildet, genügt es, dass man die musikalischen Intervalle *möglichst genau* nach denjenigen wähle, welche in der gewöhnlichen Declamation gebraucht worden wären.

Endlich gehört es noch wesentlich hierher, dass die Pausen im Gesange dort angebracht

werden müssen, wo man auch in der Rede mit der Stimme einhält. Wo hingegen der Sinn des Textes nicht geendet ist, darf auch der Sinn der Melodie nicht geschlossen, wo jener fortschreitet, dürfen keine Pausen angebracht werden.

Aus den hier aufgestellten Begriffen der musikalischen Declamation folgt von selbst, dass die sogenannte *musikalische Periode*, welche jede Melodie in zwey-vier- oder acht Tacte eingetheilt wissen will, nichts weniger als unverletzlich sey, und dass öfters eine Ausdehnung der Melodie auf eine ungleiche Zahl von Tacten erforderlich, ja dieselbe nicht nur durch die *Declamation*, sondern selbst durch das *Gefühl* verlangt werden, und in letzterem Falle eine verstärkte Wirkung hervorbringen könne; wie in der Folge gezeigt werden wird *).

b. *Vom Character der Oper und der Gesangstücke.*

Da schon von einer guten Instrumentalmusik gefordert wird, dass sie einen bestimmten Character habe, und in der Seele des Zuhörers klare Empfindungen bewirke; ist solches noch weit mehr von der Vocalmusik überhaupt, und am meisten von der dramatischen zu verlangen.

Der Tonsetzer suche daher vor Allem in

*) *Von der Arie.*

den Geist des Gedichtes einzudringen, das er mit Musik bekleiden soll; er betrachte genau die Art, den Gang, und das Ende der vorgestellten Handlung, und setze darnach den *allgemeinen Character* seiner musikalischen Composition fest. Derselbe sey in der tragischen Oper gross und ergreifend; in der heroischen glänzend und würdevoll; im romantischen Singspiele zart und rührend; im komischen lieblich und heiter.

Dieser *Hauptton des Gemählde*s mische sich in alle Farben der darin vorkommenden Gegenstände, so, dass der Ausdruck der Freude oder des Vergnügens in einer tragischen Oper niemahl in das Rauschende, Losgebundene, wie im komischen Singspiele, in diesem aber die Äusserung des Schmerzes oder der Trauer eben so wenig in das hohe Pathos der tragischen Oper gerathe.

Ausser diesem allgemeinen Character fordert jedes Tonstück, nach dem Inhalt des Textes, auch noch seinen besonderen. Tonart, Bewegung, Rhythmus, Intervalle, Begleitung, nichts ist hier gleichgiltig; jedes davon trägt zum wahren Ausdruck das Seinige wesentlich bey. Bey der Bestimmung der Tonarten kann *Schubart's Charakteristik der Töne* jene Componisten leiten, welche hierin nicht schon ihr eigenes, richtiges Gefühl zum Führer haben, dem allein auch die Wahl der Bewegung, des Rhythmus, der passenden Intervalle, und der begleitenden Instrumente überlassen werden müssen,

wovon die Anwendung so mannigfaltig ist, als die Empfindungen und Leidenschaften, welche durch die Dichtkunst ausgedrückt werden können.

e. *Vom Character der handelnden Personen.*

So sehr als der Geist der Handlung, und des Textes der einzelnen Musikstücke, muss auch der physische, moralische, und conventionelle Character der handelnden Personen von dem dramatischen Tonsetzer beachtet werden. Im Allgemeinen muss der Mann sich kräftiger, das Weib zarter ausdrücken, im Individuellen soll der Held, der Völker zittern macht, nicht lispeln und gurgeln, wie ein zahmes Vögelchen; der Gesang des Königs sey edel und majestätisch, der des Landmanns leicht und naiv, ohne *gemein* zu seyn; denn „Alles zu verschönern, was sie nachahmt, ist die Natur der Musik.“ Es ist unmöglich, alle die verschiedenen Charactere hier anzuführen, welche in der Oper vorkommen können, und es scheint hinlänglich, zu bemerken, dass die Eigenschaft der singenden Person in allen Äusserungen ihrer Gefühle und Leidenschaften nicht nur durch den Gesang, sondern auch durch die Begleitung desselben, sich ausprechen müsse. Ohne gerade — wie in der ersten Kindheit der theatralischen Musik geschah — für jede Person ein eigenes Instrument zu wählen, und den Gesang des Jupiters mit Posaunen, den des Mars mit Trompeten, jenen des Apollo

mit der Zither, und den der Venus mit der Flöte zu begleiten, soll gleichwohl auch das Orchester zur Characteristik der singenden Person beytragen; und z. B. in der Arie eines Slaven nicht Trompeten und Pauken aus der Ursache, weil der erste Sänger diesen Part ausführt, sondern nur dann ertönen, wenn dieser Slave Gesinnungen äussert, die eines Helden würdig wären.

d. *Von der Ouvertüre.*

Die Ouvertüre (Eingangs - Symphonie) ist ein Instrumentalstück, welches der Vorstellung der Oper vorangeht, und verhält sich zu dieser, wie das Exordium zur Rede. Ihr Geschäft ist es, die Handlung auf gewisse Weise anzukünden, und das Gemüth des Zuhörers für jene Eindrücke empfänglich zu machen, welche Dichter und Componist in ihrem Werke zur Absicht haben. Die Ouvertüre muss daher immer denselben Character annehmen, welcher in der Oper selbst der herrschende ist.

Hielten sich die Componisten stets an diese, aus der Bestimmung des Gegenstandes entspringende, und von den grössten Kunstrichtern aller Zeiten aufgestellte Regel; so würde man nicht die Ouvertüre einer kleinen Farce mit einem pathetischen, düsteren Adagio anfangen, und nicht die einladendsten schottischen Tänze als Vorbereitung zu einer tragischen Oper hören; das Publicum aber würde die Ouvertüre nicht mehr als ein unbedeuten-

des Musikstück betrachten, das bloss dazu gut ist, die Nachricht zu geben, dass nun der Vorhang bald aufrollen wird, und dass es Zeit sey, das angefangene Gespräch bis dahin noch ganz zu vollenden.

e. Vom unbegleiteten Recitativ.

Das Recitativ ist eine Declamation, deren Biegungen durch harmonische Intervalle erreicht werden, ohne dabey ein gleiches, bestimmtes Zeitmass zu beobachten. Gewöhnlich schenken demselben weder Componist noch Zuhörer hinlängliche Aufmerksamkeit, und es möchte schwer zu entscheiden seyn, ob die Tonsetzer es vernachlässigen, weil es nicht angehört wird, oder ob das Publicum es nicht des Anhörens werth findet, weil der Tonsetzer es vernachlässigt hat. Seltsam bleibt es indessen, dass man den Stamm des Baumes bey Seite setzt, um sich bloss an seine Äste (die Gesangstücke) zu halten; denn ohne Zweifel ist das Recitativ die Grundlage, auf welcher das ganze Interesse der Oper beruhet, und kann — wenn der Dichter es gehörig behandelt hat — zu dem anziehendsten Theile derselben erhoben werden.

Hierher gehört vorzüglich alles dasjenige, was über musikalische Declamation bereits gesagt worden ist.

Um ein gutes, effectvolles Recitativ zu schreiben, muss der Tonsetzer vor Allem die Sylben sorgfältig unterscheiden, welche in der

gewöhnlichen Rede stärker oder schwächer betont werden, um sie in der Musik eben so wiederzugeben; er muss *jede* Wiederholung der Worte vermeiden, wenn nicht das Gefühl sie nöthig macht; er muss die äusserste Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Accente wenden, deren sich der Schmerz, die Freude, der Zorn, die Liebe, und die übrigen Leidenschaften bedienen, um der Natur stets getreu folgen zu können. Aus eben diesem Grunde muss das Recitativ auch nur in einem sehr beschränkten Umfange von Intervallen fortschreiten; die Stimme muss nie plötzlich zu sehr gehoben oder zu viel gesenkt werden; so lange der Sinn des Textes nicht geendet ist, darf auch in der Tonart, in welcher das Recitativ sich eben bewegt, nicht geschlossen, oder in keine andere Tonart förmlich ausgewichen werden; Ausweichungen können daher in der Regel nur dort Statt finden, wo eine neue Phrase beginnt; der Gang des Recitativs muss höchst einfach seyn; Verzierungen, Läufe und Cadenzen sind aus dem Gebieth desselben mit noch weit grösserer Strenge verwiesen, als aus den übrigen Theilen der dramatischen Musik: denn es soll das Mittel zwischen der Rede und dem Gesange bilden, und sich mehr noch zur Ersteren als zum Letzteren neigen.

Der Bass, welcher dem einfachen Recitativ unterlegt wird, soll sich nur von Zeit zu Zeit, in möglichst langen Zwischenräumen hören lassen, und bloss dazu dienen, den Sänger

und den Zuhörer auf der Spur des Tones zu erhalten, und vorzüglich Jenen vor Abwegen zu sichern.

Nach diesen Grundsätzen behandelt, wird es dann nicht mehr jene schleppende, willkürliche Psalmodie seyn, welche — die Worte mögen seyn, welche sie wollen — stets denselben Gang nimmt, und mehr geeignet ist, Schlaf, als Interesse zu bewirken.

Gluck hat in seinen vorzüglicheren Opern sehr wenige Recitative, die im eigentlichen Verstande unbegleitet — d. i. bloss vom Bass allein gehalten wären; sondern die meisten sind vom Quartett, nämlich von der ersten und zweyten Violine, der Viola, und dem Bass begleitet. Nebst dem offenbaren Gewinn, welcher dadurch an Leben und Ausdruck erreicht wird, scheint der unsterbliche Tonsetzer dabey auch noch die Absicht gehabt zu haben, dem Ganzen der Oper mehr Gleichheit in der Behandlung zu geben, den Unterschied zwischen Recitativ und Gesang weniger schneidend, und den Übergang von dem Einen in den Anderen unmerklicher und natürlicher zu machen; daher diese Behandlungsart des Recitativs vor der gewöhnlichen bestimmt den Vorzug verdient; wobey übrigens dasjenige, was oben von der Begleitung mit dem Basse gesagt wurde, auch auf das Quartett, mit dem einzigen Unterschiede, anzuwenden ist, dass dieses die Stimme nicht immer bloss durch seltene, einzelne, abgebrochene Noten leiten, son-

dern auch auf langen, gehaltenen Accorden tragen, und zuweilen die declamatorischen Pausen der Stimme mit kurzen, im Bezug auf den Text erfundenen Zwischensätzen ausfüllen darf.

f. Vom begleiteten oder instrumentirten Recitativ.

Dieses unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, dass in seine Begleitung, nebst dem Basse, oder dem Quartett, auch noch einige Blase-Instrumente einwirken. Seine Behandlung in Rücksicht der Stimme und ihrer Führung gleicht durchaus jener des unbegleiteten Recitativs; was hier noch zu sagen ist, kann folglich bloss das Orchester betreffen.

So gewiss das Recitativ mehr Wärme und Kraft erhält, wenn sein Ausdruck dort, wo die Leidenschaft steigt, durch das Orchester verstärkt wird, und so alle Mittel der Poesie, der Musik und des Spieles das Herz und die Phantasie des Zuhörers zu gleicher Zeit bestürmen; so leicht kann das Gegentheil erfolgen, die Scene vielmehr erkalten, und das Interesse geschwächt, ja vernichtet werden, wenn die Begleitung zu häufig, oder am unrichtigen Orte angewendet wird. Lässt das Orchester dem Sänger nicht die Zeit, seine Lage, das Gefühl, von dem er durchdrungen ist, die Leidenschaft, die ihn bewegt, auszusprechen; wird seine Rede unterbrochen, wo sie unaufgehalten fortströmen sollte; kann er nicht ein Wort hervorbringen, an das sich nicht sogleich ein

langer Instrumental-Satz hinge; ist jede Phrase von dem Orchester durch einen weitläufigen Comentar — der nicht selten zur Parodie wird — begleitet; so wird aus einem der ergibigsten Kunstmittel ein unverständliches, lächerliches Chaos, welches gerade das Gegentheil von dem bewirkt, was die Instrumentirung des Recitativs hätte bewirken sollen. Nur dort also, wo auch der Declamator eine kleine Pause machen würde, darf das Orchester eintreten, entweder um dem Sänger Gelegenheit zu geben, durch stummes Spiel seine Leidenschaft völlig auszumahlen, oder um demjenigen, was der Sänger so eben recitirte, einen kräftigeren Nachdruck zu geben, oder um auf das vorzubereiten, was nun folgen wird, oder endlich um den Übergang aus einem Gefühle in das andere zu schildern.

Gluck hat von diesem Theile der dramatischen Composition unter vielen anderen zwey unvergleichliche Muster in *einer* Oper (in seiner *Inphigenia auf Tauris*) aufgestellt: *Iphigeniens* Erzählung ihres Traumes zu Anfang des ersten, und das grosse Recitativ des *Orestes* im dritten Act.

Übrigens sollte man bey Beurtheilung beyder Gattungen des Recitativs von dem Grundsätze ausgehen, dass es desto gelungener sey, je mehr es sich der gewöhnlichen Declamation nähert, und dass demjenigen die Palme gebühren würde, welcher diese Nachahmung in so hohem Grade erreicht hätte, dass man zwei-

felhaft bliebe, ob man Declamation oder Gesang höre.

Noch gehört die Bemerkung -- und zwar ebenfalls für beyde Gattungen des Recitativs -- hierher, dass dasselbe, bey längerer Dauer, zuweilen durch einige Tacte zeitgemessenen Gesanges an dazu geeigneten Text-Stellen (deren Wahl dem Gefühle und der Beurtheilung des Tonsetzers überlassen bleiben muss) mit vortheilhaftem Erfolge unterbrochen werden kann, und dass es zur Rundung der Oper, zur Verschmelzung derselben in ein Ganzes, mächtig beytrage, wenn das Recitativ sich so natürlich als möglich mit den Gesangstücken verbindet, und diese sich hinwieder unmerklich in das Recitativ verlieren. Mangel an Beziehung und Verbindung zwischen diesen beyden Gattungen von Musikstücken stört die Empfindung und hebt die Totalität auf, welche in jeder Hinsicht zu erreichen, das erste Bestreben des dramatischen Tonsetzers seyn soll.

g. Von der Arie.

Wir kommen nun zu einem Theile der Oper, in welchem sich am häufigsten und ärgsten gegen Verstand und Gefühl versündigt worden ist: zur Arie. Sie ist ein, aus einer oder mehreren Strophen bestehendes Gedicht, bestimmt, nur von Einer Stimme gesungen zu werden.

Was bisher von Deutlichkeit der Worte, von Beobachtung der Prosodie, von richtiger Declamation, von genauer Verbindung der

Musik mit dem Gedichte, von Einfachheit des Gesanges, von Wahrheit des Ausdrucks, von Unterordnung des Orchesters, vom Character der singenden Person u. s. f. im Allgemeinen gesagt wurde, ist für die Arie von grösster Wichtigkeit; insbesondere aber scheint hier zu bemerken nöthig:

1. Dass Formen, die sich nicht auf Resultate des Verstands und der Empfindung stützen, sondern keinen andern Grund als Herkömmlichkeit haben, nur von solchen Tonsetzern als unverletzlich betrachtet werden können, die keine andere Regel kennen, als die Gewohnheit. Die Arie kann ihrer Natur nach *keine* bestimmte Form haben, sondern diese immer nur von der Handlung und von dem Texte erhalten. Ob sie mit einem Ritornelle, oder gleich mit dem Gesange anfangen, ob der erste Theil wiederhohlt werden soll oder nicht, ob viele oder wenige Ausweichungen in verwandte Tonarten angebracht werden können, ja sogar ob die Arie förmlich schliessen, oder durch das darauf folgende Recitativ noch *vor* dem Schlusse unterbrochen werden soll? (wovon sich in *Glucks* und *Salieri's* Werken treffliche Beyspiele finden) alles dieses kann nur der Inhalt des Gedichtes, welches die Arie bildet, und die Beschaffenheit der Situation entscheiden, in welcher die Arie angebracht ist. Nimmt die Handlung eben ei-

55

nen raschen Gang, so würde ein Ritornell sie aufhalten; treibt den Sänger das Uebermass des Gefühls, dasselbe auszusprechen, so würde es lächerlich seyn, ihm erst nach Verlauf eines Ritornells die Erlaubniss zu geben, seinem Herzen Luft zu machen; endet der Sinn der Arie im zweyten Theile derselben, so kann der erste nicht wiederhohlt, und die Arie nicht dort geschlossen werden, wo der Sinn der Worte nicht schliesst, so sehr auch der Sänger es etwa wünschen möchte, um bey Wiederholung des ersten Theiles sein köstliches Talent im Variiren zu zeigen; ist das Gefühl, welches der Dichter in die Arie gelegt hat, einfach, wechseln nicht verschiedene Empfindungen darin mit einander ab, so ist kein hinlänglicher Grund vorhanden, in vielerley Tonarten umherzuschweifen.

2. Dass (was zwar schon erwähnt wurde, aber nie genug wiederhohlt werden kann) der Zweck der Arie *einzig* der treueste Ausdruck jener Gemüthsbewegung ist, die in dem vorhergegangenen Recitativ immer lebhafter geworden und nun vollends ausgebrochen, oder durch jenes veranlasst worden ist. Wie wenig dieser Absicht gekräuselte Passagen und alle übrigen kleinen Künste entsprechen, die höchstens das Verdienst überwundener Schwierigkeit haben können, ja wie sehr sie der

Wirkung schaden, sie entkräften, sie aufheben, und wie sehr daher der Componist Mangel an Beurtheilung und Gefühl verrieth, wenn er in dem Gedichte kein langes *a* oder *o* kann vorüber gehen lassen, ohne einen Lauf darüber zu setzen, wird jeder Mann von richtigem Geschmacke leicht erkennen.

Man kann sich gegen diesen Missbrauch nichtkräftiger noch gründlicher erklären, als einer unserer geschätztesten vaterländischen Gelehrten *) schon vor vielen Jahren gethan hat. „Ich werde,“ schreibt er, „durch die Wirkung, welche die zierathlosen Schlussfälle der Gluckschen Gesänge auf mich gemacht haben, beherzt, mich künftig laut gegen die gekräuselten Ausgänge der welschen Arien zu erklären, wogegen ich in Geheim schon lange mich empört hatte. Diese Fermaten **) von einer unbegrenzten Länge sind höchstens gut, ein Probestück von der Geläufigkeit der Kehle und der unangegriffenen Lunge des Sängers abzulegen. Aber konnte die gesunde

*) Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wien 1768.

**) Wenn die Fermaten in ihrer damahligen Gestalt jetzt nicht mehr üblich sind; so ist es mit den heutigen Rouladen nur desto schlimmer, da diese das ganze Gesangstück verunstalten, die Fermate aber sich nur seines Schlusses bemächtigte.

„Kritik der Tonkunst je ungeahndet zu-
 „sehen, dass der *Ausdruck* diesen mecha-
 „nischen Geschicklichkeiten, dass die ed-
 „leren Reitze der *Empfindung* dem sinnli-
 „chen Vergnügen des Gehörs geopfert wur-
 „den? — Oder ist man vielleicht der Mei-
 „nung, dass die Täuschung dadurch wohl
 „sehr gewinne, wenn da, wo die Gesetze
 „des Gehörs mich einen Schluss erwarten
 „heissen, der Sänger seine Gurgel mit
 „neuer Luft füllt, um eine einzige Sylbe
 „fünf bis sechs Minuten lang auf der Ton-
 „leiter nach mancherley Fortschreitungen
 „auf und nieder zu schleppen; und zuletzt
 „mit einem Triller zu enden, der mich für
 „seinen Odem besorgt macht? Was für ein
 „abenteuerliches Verhältniss hat eine ein-
 „zige, so sehr ausgedehnte Sylbe zu dem
 „kleinen Ganzen eines Gesanges? und in
 „welche Verlegenheit wird der Sänger, als
 „*Schauspieler* betrachtet, dadurch nicht
 „versetzt, da es unmöglich ist, eine aus-
 „drückende Pantomime anzubringen, wel-
 „che durch die Ewigkeit der Fermate nicht
 „in eine steife Stellung ausarten soll-
 „te? — Ich habe mich durch das Feuer
 „der Handlung, welches die Geschicklich-
 „keit des Tonkünstlers noch vermehrte,
 „die Einsicht und richtige Ausführung der
 „handelnden Personen noch unterstützte,
 „dahin reissen lassen; ich fühle Furcht,
 „Mitleid, Schrecken; denn ich glaube ein

„Zeuge der Begebenheit zu seyn. Auf ein
 „Mahl steht die Handlung, um einer Co-
 „loratur willen, stille; der Schauspieler
 „erkaltet; ich mit ihm; und alle Theilnah-
 „me ist vorüber!“ —

3. Dass zwar in jedem Musikstücke eine gewisse Ordnung herrschen müsse, ohne welche sich kein Werk der Künste denken lässt; dass aber die von den Italienern in ihren Arien als eine der vorzüglichsten Eigenschaften angenommene *musikalische Periode* von denkenden Componisten nicht immer in gleichem Masse, und nur dort angewendet werden könne, wo ein einfaches, ruhiges Gefühl diese Ordnung im Ausdruck erlaubt. Wo hingegen die singende Person von einer Empfindung zur andern übergeht, wo ihr Gemüth von stürmischen Leidenschaften zerrüttet ist, kann der Gesang nicht periodisch seyn, noch dasselbe Motiv beybehalten werden, mit welchem die Arie begonnen wurde; weil Gefühle, die keinen regelmässigen Gang haben, nicht durch geregelte Bewegungen ausgedrückt werden können.
4. Dass der Componist sich vor der ungereimten Gewohnheit, einzelne Verse oder Worte einer Arie ohne hinreichenden Grund zu wiederholen, in Acht nehmen müsse. Versicherungen der Liebe, Schilderungen der Geliebten, Überredungsgründe, Vorwürfe, Klagen, Bitten, Drohungen, werden

gewöhnlich wiederhohlt, um sie wirksamer zu machen; hier sind also auch Wiederhohlungen im Gesange natürlich, und an ihrem Platze. Gleichgiltige Phrasen hingegen, Erzählungen, Geständnisse, u. d. gl. und Alles, was in den Gesangstücken zum Fortschreiten der Handlung mitwirkt, ist nicht für Wiederhohlungen geeignet.

Am häufigsten, aber auch am widersinnigsten, finden sich dieselben bey den Schlussfällen (Cadenzen) der Arien, wo manchemahl derselbe Vers drey bis vier Mahl ohne alle andere Ursache, als um die Cadenz zu verlängern, wiederhohlt wird, ja, oft sogar dasselbe nur mit zwey oder drey von dem Verse abgerissenen Worten geschieht; eine Gewohnheit, deren Unverstand um so auffallender wird, wenn dieser wiederhohlte Vers keine für sich selbst deutliche Phrase enthält, sondern nur in Verbindung mit dem vorhergehenden Verse verständlich ist; wenn er mit „und“ oder „aber“ anfängt; oder wenn die, zur Wiederholung verwendeten Schlussworte des Verses nicht nur für sich gar keinen, sondern sogar einen, dem *ganzen* Verse *entgegengesetzten* Sinn geben. Man wende nicht ein, dass solcher Unsinn sich nicht denken lasse: es würde leicht seyn, aus italienischen, und selbst aus deutschen Opern Hunderte von Beyspielen zusammen zu reihen.

Diese Wiederholungen — selbst wenn sie jene Fehler in Rücksicht auf den Text nicht haben — sind um so verwerflicher, als sie meistens über die nämliche Melodie, höchstens mit geringen Variationen (nicht Varietäten) gemacht werden, folglich weder eine grössere Mannigfaltigkeit, noch ein höheres Interesse in die Musik bringen, und die Sänger jenen Bonmots-Krämern gleichstellen, welche einen, nach ihrer Meinung witzigen, Gedanken zwey oder drey Mahl wiederholen, aus Besorgniss, dass nicht die ganze Gesellschaft ihn gehört haben möchte.

5. Dass es — wie zwar im ganzen Laufe der Oper — in der Arie vorzüglich darauf ankomme, die Worte deutlich und leichtverständlich vortragen zu machen, folglich die Stimme nicht durch das Orchester zu verdunkeln oder zu decken. Der Tonsetzer soll daher den Reichthum der Instrumente nicht zum Schaden des Textes verschwenden, nicht glauben, dass immer das ganze Orchester in Thätigkeit seyn müsse, sondern er soll nur jene Instrumente wählen, die für den Ausdruck der Gefühle, welche in der Arie vorkommen, die passendsten sind, und auch diese immer so anwenden, dass die Singstimme *stets herrsche*, und die Aufmerksamkeit des Zuhörers niemahls von ihr abgeleitet werde. Gegen diesen aus der Natur des Gegenstan-

des abgeleiteten Grundsatz wird folglich der Componist sich am schwersten versündigen, wenn er concertirende Sätze zwischen der Singstimme und einem Blase-Instrument anbringt, die — wenn sie auch die Hände der Mehrheit des Publicums in Bewegung setzen — bey dem verständigen, geschmackvollen Zuhörer alle Illusion stören, und keine andere Idee als die eines Zweykampfs hervorbringen können, in welchem es darauf ankömmt, wer von den beyden Streitern zu erst den Athem verliert.

Da übrigens die Begleitung das Gefühl, welches der Sänger auszudrücken hat, verstärken und erheben soll, dieses aber bey heftigen Leidenschaften, als: Zorn, Verzweiflung, u. d. gl. ohne Kraft zu erreichen nicht möglich ist; so soll der Tonsetzer diese kräftigen Stellen des Orchesters so ordnen, dass sie nicht gerade *auf* die Worte des Gesanges, sondern *zwischen* dieselben, das heisst, dorthin fallen, wo der Sänger ohnehin eine kurze Pause zu machen hat, um dann mit dem folgenden Verse fortzufahren.

Werden die Arien nach diesen Ansichten in Musik gesetzt; so bedarf der Sänger, der sie vorträgt, keiner Routine-Action, und derjenige, der neben ihm auf dem Theater steht, wird, durch die Länge der Arie und ihren Mangel an Bedeutung,

mit seinem Spiele nicht in Verlegenheit kommen; die Handlung aber wird weder erkalten, noch wird sie aufgehalten werden, sondern an Interesse gewinnen.

h. *Von den mehrstimmigen Gesangstücken.*

Für diese gelten im Ganzen die nähmlichen Grundsätze, nach welchen bey der Composition der Arien vorgegangen werden soll, und ist nur noch Folgendes zu bemerken:

1. Jenes mehrstimmige Gesangstück hat die grösste Vollkommenheit erreicht, das dem natürlichen Dialog am nächsten kömmt.
2. Daraus folgt, dass dieselben eben so wenig an eine bestimmte, unveränderliche Form gebunden sind, als die Arien; ja, der Text allein kann sogar bestimmen, ob von den Singparten, die im Laufe des Tonstücks verwendet wurden, zum Schlusse desselben *alle* mitwirken, oder ob nur *eine* oder *einige* davon das Stück schliessen sollen. So endet z. B. Iphigenia auf Tauris im dritten Act das Terzett mit Orest und Pylades ganz allein.
3. Keine Stimme soll die andere verdrängen; daher eine zu künstliche Verflechtung der verschiedenen Singstimmen zwar bey dem Ansehen der Partitur Bewunderung erwecken, und dem Componisten allenfalls auch bey der Aufführung von Kennern das Lob eines geschickten Contrapuncti-

sten erwerben, aber nicht *dramatisch* heissen, nicht auf das Gemüth der Zuhörer wirken kann: denn wenn diese nicht *verstehen*, was gesungen wird, können sie auch nicht daran *Theil nehmen*.

4. Eine, oder zwey Stimmen, welchen der Dichter vorzüglich interessante, für die Handlung wichtige Worte in den Mund gelegt hat, dürfen zwar vor den übrigen Stimmen hervortreten, aber jene doch nicht unverständlich machen.
5. In diesem Falle müssen Letztere zwar immer deutlich gehalten, aber nie vorlaut werden, und den Hauptstimmen in gewissem Grade untergeordnet bleiben.
6. Die bey Duetten eingeführte Gewohnheit, dass die zweyte Singstimme immer mit dem nähmlichen Motive anfangen müsse, wie die erste, lässt sich nur dort rechtfertigen, wo beyde Sänger die nähmlichen Empfindungen, etwa nur mit anderen Worten oder wenigstens Gefühle, die einander sehr analog sind, vorzutragen haben: sind aber ihre Äusserungen verschieden, oder gar entgegengesetzt; so wird durch Anwendung des nähmlichen Motivs die Vernunft, das Gefühl, und die Täuschung in gleichem Grade beleidiget; denn welche Ähnlichkeit haben wohl Bitten und Drohen, Hass und Liebe, Zorn und Besänftigung, Schmerz und Freude u. s. f. in ihren Äusserungen? — Es soll also auch in

mehrstimmigen Gesangstücken jede mitsingende Person stets den Ausdruck ihrer individuellen Empfindung, und ihren Character beybehalten; woraus eben jener Contrast entsteht, welcher diesem Theile der Oper am meisten Leben und Interesse gibt.

7. Endlich darf hier das Orchester wohl stärker wirken, als in der Arie, doch müssen ebenfalls die Singstimmen durchaus die Oberhand behalten, und in der Begleitung ist die höchste Klarheit um so mehr erforderlich, als durch ein zu verwickeltes Accompagnement bey der ohnehin vorhandenen Mehrheit und Mannigfaltigkeit der Singstimmen leicht Verwirrung und Undeutlichkeit entstehen, folglich alle Wirkung, die vorzüglich bey *dieser* Gattung von Gesangstücken meistens in's Grosse berechnet werden soll, verloren gehen könnte.

i. *Von dem Chor.*

Wie sehr der Chor die Macht der musikalischen Tragödie vergrössern kann, ist schon in dem Abschnitte von der Poesie gesagt worden: allein, wenn auch der Dichter hierin glücklich war; so hängt es noch hauptsächlich von dem Componisten ab, den Effect auf jenen Grad zu bringen, welchen der Chor zu erreichen fähig ist.

Die Worte, die er zu singen hat, sollen durch eine natürliche, so viel als möglich enge Harmonie verschönert und verstärkt werden: denn je künstlicher die Stimmen des Chors in einander verwebt sind, desto mehr wird der Text verdunkelt; hingegen je einfacher die Harmonie, je näher zusammengerückt sie ist, desto mehr gewinnen die Worte an Nettigkeit und Deutlichkeit, und desto gewisser wird jeder Anschein von Künsteley und Unwahrscheinlichkeit vermieden.

Wo Natur und Wahrheit dem Tonsetzer nicht erlauben, alle Stimmen des Chors *zugleich* singen zu lassen, weil nicht immer dieselbe Ursache auf alle Menschen auch gleich schnelle Wirkung thut, und z. B. der Eine sich vom Schrecken oder vom Erstaunen geschwin- der erhohlt und in Worte ausbricht, als der Andere; soll er zwar einige Stimmen früher oder später eintreten lassen, dabey sich aber stets der möglichsten Klarheit befleissen.

Das Orchester kann zwar, und *soll* sogar stärker, und — nach Beschaffenheit des Textes — rauschender seyn, als bey den übrigen Gattungen der Gesangstücke; doch muss die Begleitung zu dem Gesange immer dasjenige Verhältniss beybehalten, welches in den vorhergehenden Blättern aufgestellt wurde.

Bestimmte Formen lassen sich für den Chor eben so wenig aufstellen, als für die übrigen Gesangstücke; nur die Situation, in welche er einwirkt, und die Worte, die er zu singen

hat, können seine Form und seine Dauer festsetzen.

Gluck's Alceste, Iphigenia auf Tauris, Orpheus, Iphigenia in Aulis, und Armida, geben die höchsten und schönsten Muster wahrhaft dramatischer Chöre; bey ihrem Anhören fühlt man sich bald von Rührung, bald von heiligen Gefühlen, bald von Muth und Begeisterung ergriffen; man glaubt sich nach Athen versetzt, und der Vorstellung einer Tragödie von Sophokles oder Euripides beyzuwohnen.

Ein vorzüglich beliebter Mode-Artikel, besonders in der italienischen Opera seria, sind seit einiger Zeit die Arien von dem Chor begleitet; allein, so, wie wir sie dort gewöhnlich zu hören bekommen, wo der Chor bloss als ein nichts sagendes, gleichgültiges Accompanement der vielen Tonläufe des Sängers behandelt wird, können sie der eigentlichen Oper von gar keinem Nutzen seyn. Welche schöne, dem dramatischen Interesse vortheilhafte Wirkung aber aus der Verbindung des Chors mit der Arie bey einer verständigen, zweckmässigen Behandlung gezogen werden kann, beweiset unter Andern die Arie der Iphigenia auf Tauris mit dem Chor der Priesterinnen am Schlusse des zweyten Acts.

Nach Durchlesung dieses Abschnitts wird niemand zweifeln, dass auch das romantische und das komische Singspiel an Werth und Interesse gewinnen, wenn sie in Hinsicht auf Musik — nach dem Beyspiele der vorzügliche-

ren Werke in diesem Kunstfache — den Grundsätzen der Oper in so fern näher gebracht werden, als es ihre, von dieser verschiedene, Natur zulässt.

Prosodie, Declamation, Ausdruck der Empfindungen, Characteristik der singenden Personen u. s. w. müssen dem Tonsetzer des romantischen und des komischen Singspiels so heilig seyn, als jenem der Oper; aber so wie in der Dichtkunst die Tragödie sich auf die einfachsten Mittel beschränkt, das romantische Schauspiel Shakespeares und Calderons hingegen die Mittel anhäuft, ohne darum verworfen werden zu können; so darf im romantischen und komischen Singspiele die Musik ihre Mittel reichlicher, als in der Oper, anwenden, und eine, zwar nicht von dem Gedichte unabhängige, aber doch freyere Existenz, eine Art von fühlbarem Übergewichte über das Gedicht behaupten; auch wird man es nicht so genau nehmen, wenn der Componist — bey übrigens vollkommener Übereinstimmung der Melodie mit dem Inhalt der Worte — zuweilen um einige Noten, oder auch wohl Tacte, mehr setzt, als zum Ausdruck des Textes unumgänglich nöthig gewesen wären, wenn dieser dadurch nur nicht entstellt oder verdunkelt wird.

Eine der schwersten Arbeiten erspart der Tonsetzer romantischer und komischer Singspiele durch den, statt des Recitativs dort eingeführten, gesprochenen Dialog. So gewiss es

auch ist, dass *nur allein die Gewohnheit* den unnatürlichen Übergang von der Declamation zum Gesange, und umgekehrt, diese Anwendung zweyer so verschiedener Sprachen in *einem* Werke, erträglich machen kann, und dass, ausser dem, dadurch alle Illusion gestört, folglich der ganze Effect der Vorstellung vernichtet werden würde; so wenig wäre es, bey dieser einmahl schon bestehenden Gewohnheit, räthlich, das Recitativ in das romantische oder komische Singspiel einzuführen, sollte auch kein anderer Grund sich dagegen stellen, als die Betrachtung, dass unter vielen, für das komische Singspiel vortrefflichen Sängern nur wenige seyn dürften, die im Stande wären, ein Recitativ gehörig vorzutragen.

Wenn nun Poesie und Musik allen Forderungen auf das wünschenwertheste entsprochen haben, welche Verstand, Gefühl, und Geschmack an sie machen können; hängt es noch von dem *Vortrag* und der *Darstellung* des vereinigten Kunstwerkes ab, die Wirkung in der That hervorzubringen, welche bey seiner Schöpfung beabsichtigt wurde. Bevor wir aber zu diesem Gegenstande schreiten, bleibt noch ein Irrthum zu berichtigen.

Gewöhnlich glaubt man den Werth einer Oper am Clavier beurtheilen, und ihre Wirkung nach einer, in einem Saale oder Zimmer mit ganzem Orchester gehaltenen Probe berechnen zu können. Die dramatische Musik schildert irgend eine interessante Begebenheit; die-

se geht in ihr vor, ist von ihr unzertrennlich; ihr höchster Werth liegt in der richtigen Berechnung auf theatralischen Effect, auf dramatische Situationen: es ist daher leicht begreiflich, dass eine musikalische Composition, je mehr dramatisch, das heisst, je vortrefflicher sie für ihren Zweck, die *Oper*, ist, desto weniger Wirkung, als *Concert*, von der Handlung, von dem Locale, und allen übrigen Mitteln theatralischer Täuschung geschieden, hervorzubringen im Stande sey, und man darf kühn behaupten, dass eine Opern-Musik, die im Concert einen vollständigen, genügenden Genuss gewährt, zu sehr *Musik* sey, um *wahrhaft dramatisch* seyn zu können.

„In einem Zimmer berechnen wollen, welche Wirkung eine Oper auf dem Theater erreichen kann,” sagt *Gluck*, „heisst jene Stadt Griechenlands nachahmen, in welcher man einst in einer Entfernung von wenig Schuhen eine Statue beurtheilen wollte, welche bestimmt war, auf eine hohe Säule gesetzt zu werden.”

Proben, sowohl am Clavier als mit dem vollen Orchester sind allerdings für die Oper nöthig, um ihre Ausführung zur möglichsten Vollkommenheit zu bringen, und die Zahl dieser Proben soll mit der Wichtigkeit und dem Werthe der Oper in das genaueste Verhältniss gesetzt werden; aber wem es nicht gegeben ist, eine dramatische Composition aus der Ansicht der Partitur mit Hülfe eines warmen Gefühls, einer lebhaften Einbildungskraft, die

seinem geistigen Auge sogleich *das Ganze* darstellen kann, zu beurtheilen, der wird es nach einer solchen Probe nimmermehr vermögen, oder sich wenigstens über die Wirkung um so öfter getäuscht finden, als sich solche bey einem Kunstwerke, dessen glücklicher oder unglücklicher Erfolg von so vielen mitwirkenden Ursachen und zufälligen Umständen abhängt, fast niemahls mit voller Gewissheit im voraus bestimmen lässt.

III.

Ueber den Vortrag des dramatischen Gesangs, und die Ausführung des Ganzen.

Bevor über die Art, wie der dramatische Gesang vorzutragen sey, gesprochen werden kann, dürfte es zweckmässig seyn, die Eigenschaften festzusetzen, welche der Sänger haben muss, um diese Gattung von Musik gehörig vorzutragen, und überhaupt jenen Erfolg bewirken zu können, welchen Dichter und Componist ihm anvertrauen. Da diese Eigenschaften nicht richtiger und bündiger geschildert werden können, als solches in der Singschule des *kaiserl. französischen Conservatoriums der Musik* geschehen ist; so sey es erlaubt, die Stelle, welche diesen Gegenstand behandelt, auszugsweise hier einzurücken.

„Der Sänger soll das treue Organ des Dichters und Tonsetzers seyn. Um ihre Absicht zu erreichen, muss er von derselben durchdrungen, muss er von beyden begeistert seyn, und sonach beyde vergessen. Dann nehmen die Töne, die er wiedergibt, und die Worte, die er ausspricht, einen Accent an, der noch weit mehr, als die Worte und Töne selbst,

„dazu beyträgt, das Gemüth des Zuhörers in
 „Bewegung zu setzen. Nur dadurch entsteht
 „der *Ausdruck des Gesangs*, ohne welchem al-
 „ler Gesang, auch der künstlichste, nur *leerer*
 „*Schall* ist. Der Ausdruck kömmt aus dem Ge-
 „fühle; aber um immer ausdrucksvoll zu seyn,
 „muss man sich nicht immer dem Gefühle allein
 „überlassen — der Geist muss das Gefühl lei-
 „ten. Lang und mühsam ist das Studium, aber
 „unerlässlich für den Sänger. Ohne Studium
 „keine Wahrheit, ohne Wahrheit kein Ge-
 „schmack, ohne Geschmack kein dramatischer
 „Sänger. — Will dieser auf den Nahmen eines
 „Künstlers Anspruch machen; so muss er auch
 „nothwendig harmonische und litterarische
 „Kenntnisse haben. Nicht bloss die schöne und
 „ausgebildete Stimme macht den vollendeten Sän-
 „ger; er soll auch die Gesetze der Accorde,
 „der Harmonie und der Modulation auf das
 „genaueste inne haben. Er muss die Sprache,
 „in welcher die Oper geschrieben ist, vollkom-
 „men verstehen, damit er sie richtig ausspre-
 „che, und alle Feinheiten und Schattirungen
 „des Styls fasse. Er muss Dichter lesen; Poesie
 „und Geschichte werden sein Gedächtniss schmü-
 „cken, seine Phantasie erwärmen, und sein
 „Gemüth in der grossen Stimmung erhalten,
 „welche nöthig ist, sowohl grosse dramatische
 „Leidenschaften auszudrücken, als auch den
 „Character und die Gesinnungen der Person
 „wiederzugeben, von welcher die Geschichte
 „oder Fabel spricht, und die er darstellen soll.“

Setzt man diesen Forderungen, deren auch nicht eine überflüssig oder übertrieben ist, noch bey, dass der Sänger höchst richtig zu declamiren, seine Rolle zu fühlen, zu erklären, auseinander zu setzen, mit dem treffendsten Ausdruck im Gesange auch den dazupassenden und natürlichsten Ausdruck in Mienen, Stellung, und Geberden zu verbinden wissen, kurz, dass er auch *Schauspieler* seyn soll; so findet sich, dass es nicht so leicht sey, die Stelle eines dramatischen Sängers mit Ehre einzunehmen, als viele sich einbilden, die, sobald sie die Scala singen und richtig intoniren können — oft wohl auch noch eher — sich schon für tauglich halten, das Theater zu betreten.

Eine der nothwendigsten, und, leider, jetzt seltensten Eigenschaften des Opernsängers ist es, alle Worte und Sylben *hörbar* und *deutlich* auszusprechen, weil in der Oper die Poesie und Musik vereint auf das Gemüth zu wirken haben, und letztere hier *nur* in Verbindung mit der ersteren ihre volle Kraft erhält. Unmöglich kann der Sänger Theilnahme an den Gefühlen und Leidenschaften erwecken, die ihn bewegen, wenn er nicht verstanden wird. Ist aber der Zuhörer gezwungen, das Opernbuch in der Hand zu haben, und auf dasselbe seine Aufmerksamkeit vom Theater abziehen, damit er erfahre, um was es sich handelt; so verliert er einen sehr wesentlichen Theil der Vorstellung, die Action, und kann folglich nie zu einem Totalgenusse gelangen. Die

Undeutlichkeit des Textes entsteht auch oft, nebst der schlechten Aussprache, aus dem abscheulichen Dehnen und Zerren der Vocale, welches einige Sänger sehr irrig für Ausdruck halten, und aus den zahllosen Verzierungen derjenigen, die den schönen Character der menschlichen Stimme verkennen, welche uns die Natur zu einem ausdrucksvollen, rührenden Gesange, nicht zu geist- und herzlosen Schnörkeln gegeben hat *).

Diese unselige, seit einiger Zeit so sehr über Hand genommene Gewohnheit, von welcher heym Vortrag der Arie umständlicher wird gesprochen werden, ist die schädlichste Feindinn der dramatischen Musik, indem der Sänger, der seinen grössten Ruhm darein setzen sollte, das Publicum *vergessen* zu machen, dass es einen Sänger oder Schauspieler, und nicht die Person, die er vorstellt, selbst vor sich habe, sich damit begnügt, statt Rührung und Theilnahme, eine frostige Bewunderung seiner Geschicklichkeit zu bewirken, ohne zu bedenken, wie sehr er dadurch der *Hauptsache*, nämlich dem Interesse der Vorstellung, durch die gänzliche Vernichtung der Illusion schadet.

*) Höchst merkwürdig ist es, dass schon *Seneca* sich in folgender Stelle hierüber beschwert hat: „Quid „illi, qui in discendis canticis occupati sunt, „dum vocem, cujus rectum cursum natura optimum „et simplicissimum fecit, inflexu modulationis ineptissime torquent?“ *De brevitate vitae. cap. 12.*

a. *Vom Vortrag des Recitativs.*

Viele Sänger sind in dem Wahne, dass ein Recitativ leichter vorzutragen sey, als eine Arie; indess doch diese auch von einem mittelmässigen Sänger gut gesungen werden kann, das Recitativ aber eine Aufgabe ist, die nur von dem vollendeten Sänger, der jedes Gefühl in all seinen Abstufungen kennt, und für jede derselben den rechten Ton zu finden weiss, vollkommen gut gelöst werden kann. Dass man ein Recitativ zugleich *singen* und *sprechen* soll, ist den meisten Sängern unbegreiflich, und die fehlerhafte Manier des grössten Theils der heutigen Virtuosen, das Recitativ, welches sich am meisten der Sprache, und der einfachen Declamation nähern soll, mit Verzierungen zu überladen, beweist am klarsten, dass sie von der Natur desselben gar keine Idee haben. Da übrigens — wenn auch der Tonsetzer die vollständigste Kenntniss der Declamation besitzt, und sich bey der Composition des Recitativs ganz darnach gehalten hat — die üblichen Tonzeichen nicht hinlangen, um die Dauer der Töne immer in das *vollständigst genaue* Verhältniss mit der Declamation zu setzen, um die bey nahe unzähligen Nüancen eines jeden Nachdrucks, eines jeden Accents, den ein Wort, oft nur eine Sylbe erfordert, um jede kleine Pause, die nöthig ist, eine eingeschobene Phrase von der Haupt-Periode zu scheiden, u. s. f. dem Sänger mit jener Pünctlichkeit und Präci-

sion vorzuzeichnen, dass er nur seinem Singpart mechanisch folgen dürfte, um *immer* und *durchaus* richtig zu declamiren; so soll der Sänger, der es übernimmt, Recitative vorzutragen, auch ein vollendeter Declamator seyn, damit er nach seiner eigenen Beurtheilung dasjenige durch seinen *Vortrag* ersetzen könne, was in der *Composition* genau anzugeben, wegen Unvollkommenheit der Notenschrift, unmöglich war.

b. *Vom Vortrag der Arie.*

Die vorzüglichste Ursache, warum wir Arien nicht immer wahrhaft dramatisch, im Geiste des Dichters und Tonsetzers, in verständiger Analogie mit dem Ganzen der Oper, vortragen hören, scheint darin zu liegen, dass viele Sänger — statt vor Allem in den Sinn des Textes der Arie einzudringen, und jeden Ton, jede Biegung ihrer Stimme einzig auf den Ausdruck, den die Worte verlangen, und mit welchem der Tonsetzer sie verschönert hat, anzuwenden — vielmehr Dichter und Tonsetzer ganz auf die Seite setzen, nur darauf bedacht sind, mit ihrer Stimme zu *glänzen*, und so das *Mittel* als den *Zweck* betrachten.

Das Studium und die Übung der Schwierigkeiten ist dem angehenden Sänger allerdings nothwendig, damit er in jeder Gelegenheit Meister seiner Stimme bleibe, und diese ihm allezeit willig gehorche. Hat er sich fähig gemacht, das Schwerste auszuführen; so wird er das minder Schwere desto besser, und mit je-

ner Leichtigkeit vortragen können, welche über Alles, was sie begleitet, eine unnennbare Grazie ausgiesst. Aber diese Schwierigkeiten, welche dem lernenden Sänger zur Ausbildung seiner Stimme dienen, muss der vollendete Sänger nicht zum höchsten Gegenstand seiner Kunst machen, nicht, statt das *Beste* und *Schicklichste* zu wählen, immer nur durch das *Sonderbare* und *Schwere* blenden wollen, und so die Stimme in die Classe der musikalischen Instrumente herabwürdigen, von denen sie — wenn es auf Schwierigkeiten ankömmt — doch allemahl übertroffen werden kann; wo hingegen kein Instrument Worte, mit Ausdruck gesungen, nachzuspielen vermag.

Was kann der Mann von Geschmack zu der herrschenden Manier, eine Arie zu singen, sagen, die aus derselben eine immerwährende Roulade macht, oft auch nicht einen einzigen Tact übrig lässt, aus welchem man ihre ursprüngliche Melodie errathen könnte, und so *allen* Arien, die Worte und Charactere derselben mögen seyn welche sie wollen, völlig einerley Form gibt? —

Bedenkt man noch, dass gerade die Arien, welche am meisterhaftesten componirt sind, das heisst: in welchen der Tonsetzer die Declamation am richtigsten beobachtet, und den Ausdruck der darinn vorkommenden Empfindungen auf den höchsten Grad der Wahrheit gebracht hat, durch solche Verunstaltungen am empfindlichsten leiden; dass solch eine

Arie, die — nach dem Sinne des Componisten vorgetragen — Thränen der Rührung entlockt haben würde, durch die kleinste Änderung in der Bewegung, in der Wendung, im Ausdrucke, durch eine mehr oder weniger gehaltene Note, durch die unzeitige Verstärkung eines Tones, mit einem Mahle aus dem höchsten Pathos in das Grotesk-komische geworfen werden kann; dass ferner die meisten Roulade-süchtigen Sänger, aus Mangel hinlänglicher Kenntnisse der Harmonie, Töne in ihre Coloraturen bringen, die mit dem Gang der ursprünglichen Melodie, und mit der, unter dieselbe gesetzten, Orchesterbegleitung gar nicht zusammenstimmen, und dass sie folglich noch obendrein die Ohren *beleidigen*, welchen sie doch *allein* zu schmeicheln trachten; so erscheint diese Gewohnheit, gegen welche die grössten musikalischen Gelehrten, die angesehensten Kunstrichter, schon seit mehr als einem halben Jahrhunderte vergebens geeifert haben, in ihrem ganzen Unverstand, in ihrer vollen Schädlichkeit.

Der kleinen Zahl von Sängern, welche Kenntnisse mit Geschmack, Eleganz mit Natur hinlänglich verbinden, um mit eben so feiner Beurtheilung als völliger Sicherheit bestimmen zu können, *wo* eine kleine Verzierung, die jedoch ganz in dem Sinne der Melodie seyn muss, den Ausdruck derselben verschönern kann, und welche Bescheidenheit genug besitzen, um dabey ihrer Phantasie den nöthigen Zügel

anzulegen, dieser kleinen Zahl von Sängern könnte man zwar gestatten, mit kluger Sparsamkeit hier und dort ein Paar Noten mehr anzubringen, als der Componist gesetzt hat *): allein da auf jeden solchen Sänger wenigstens zehn kommen, welche bloss geschmacklose Gemeinplätze hundertmahl wiederkauen, und Alles verderben, was sie zu verzieren glauben; so bleibt es immer gefährlich diese Freyheit zu statuiren.

Wenn der anfangende Sänger bemerkt, dass diese Gesangsmethode (die man, zum Schimpfe einer talentvollen Nation, die *italienische* nennt, und die von aufgeklärten Italienern eben so sehr getadelt wird, als von gebildeten Deutschen und Franzosen) zuweilen durch lärmendes Händeklatschen gebilliget, der einfache, sinn- und ausdrucksvolle Gesang aber von den Zuhörern öfters kalt aufgenommen wird; so möge er bedenken, dass bey einer gewissen Classe von Zuhörern der musikalische Geschmack — wie *Wieland* spricht — „so verdorben ist, dass sie das wahre Schöne nicht fühlen, und dagegen Grimassen von Bewunderung machen, wo der Mann von richtigem Ge-

*) Man konnte den verklärten *Mozart* nicht ärger beleidigen, als wenn man sich bey dem Vortrag seiner Compositionen selbstgeschaffene Verzierungen erlaubte. Zürnend sprach er dann immer: „Ich würde es schon so *gesetzt* haben, wenn ich es so *gewollt* hätte.“

„fühle die Achseln zuckt;“ und dass ein zahlreiches Publicum unmöglich aus lauter Individuen von wahrer Geistesbildung und geläutertem Geschmacke bestehen kann, sondern immer aus Personen von sehr verschiedenem Fassungs-Vermögen zusammengesetzt ist: woraus sich die Erscheinung erklären lässt, dass manchemahl in der nähmlichen Oper eine echt dramatische Musikstelle, die bloss die richtigste Declamation einer interessanten Empfindung, durch magische Kraft verschönert, zu seyn scheint, von den Zuhörern mit dem feinsten Tact bemerkt und ergriffen, und einige Minuten später ein nichts-sagender, kindischer Aufwand einer Menge kleiner Nötchen — ohne Unterschied auf den Gesang des Bauers wie des Königs angewendet — mit enthusiastischem Beyfalle aufgenommen wird.

Der Sänger, dem es um *wahren* Ruhm zu thun ist, muss sich daher nicht von den wankenden Äusserungen der Gallerieen in seinen Fortschritten leiten lassen; sondern nach geprüften Grundsätzen, nach den Vorschriften des Verstandes, der Natur, des guten Geschmacks, und einer gründlichen Kritik vorgehen, und sein inneres Bewusstseyn — wenn es durch das Urtheil der *Kenner* bestätigt worden — höher schätzen, als einen unsicheren Beyfall, den bald die Mode, bald die Cabale, und bald andere zufällige Ursachen, geben oder versagen.

Die Bestimmung, in wie fern es dem Sänger erlaubt ist, seine Geschicklichkeit im Verziern und Variieren im *Concerte* zu zeigen, wo keine dargestellte Handlung mit dem Gesange verbunden ist, wo folglich auch der Text von den Zuhörern nicht so sehr beachtet, und der Werth der Musik grössten Theils nur nach dem Grade der Kunstfertigkeit des Vortragenden abgemessen wird, diese Bestimmung gehört nicht in gegenwärtige Blätter, welche bloss den *dramatischen Gesang* zum Gegenstande haben.

Noch ein ziemlich gewöhnlicher Übelstand im Vortrag der Arie, der jedoch den Sänger mehr als *Schauspieler* trifft, bleibt zu erwähnen übrig. Viele nämlich richten den ganzen Gesang an das Publicum, um von diesem Beyfall zu erbetteln, statt dass sie die Anwesenheit eines Publicums ganz vergessen, und sich ausschliessend mit ihrem Mitschauspieler beschäftigen, ihm jene Gefühle, von welchen sie selbst beseelt sind, mittheilen, und ihn so in Verbindung mit der Handlung erhalten sollten. Der Verlassene, in der grössten Verlegenheit, mit welchem stummen Spiele er eine Scene erfüllen soll, von der er ganz ausgeschlossen wird, und müde, eine Arie länger anzuhören, die ihm keine Gelegenheit zur Theilnahme darbietet, entfernt sich dann nicht selten von seinem Gefährten, um indessen im Hintergrunde mit verschränkten Armen umher zu wandeln, die neue Decoration zu betrachten, und, wenn ihn die Cadenz von dem nahen Ende der Arie

benachrichtet, zum Schlusse derselben wieder hervor zu kommen. Wer fühlt nicht, in welchem Grade die Illusion durch solch ein Verfahren gestört, wie völlig das Interesse der Handlung vernichtet werde? —

e. Von dem Vortrag der mehrstimmigen Gesangstücke.

Dieser schliesst sich in Allem an die Regeln des Vortrags der Arie, und ist nur noch zu bemerken: Dass die untergeordneten Parte eines mehrstimmigen Gesangstücks nicht so leicht auszuführen seyen, als man gewöhnlich glaubt. Um darin vollkommen Genüge zu leisten, muss der Sänger den ganzen Character des Tonstücks fassen, jede einzelne Schönheit der Melodie bemerken, in jeder Note den Sinn des Componisten begreifen, und mit dem richtigsten, feinsten Urtheile bestimmen können, in wie fern seine Singstimme zum Ausdruck, zur Rundung des ganzen Gesanges mitzuwirken, auf welchen Ton er Nachdruck zu legen, welchen er nur leise anzugeben, wo er die Hauptstimme heben, wo er dieselbe nur begleiten soll. Sänger, die eine Arie, und selbst ein Recitativ meisterhaft vortragen, schaden zuweilen einem mehrstimmigen Tonstücke dadurch, dass sie — gewohnt ihre Stimme immer herrschen zu lassen — das rechte Verhältniss, in welchem ihr Part mit den übrigen steht, nicht zu treffen wissen, und dort vorlaut sind, wo

der Effect des Ganzen fordert, dass sie im Schatten bleiben.

d. *Von der Ausführung der Chöre.*

Die gewöhnlichsten Mängel der Chöre sind: Dass sie zu wenig zahlreich besetzt werden; dass man den Text nicht versteht, weil er nicht deutlich ausgesprochen wird; dass die Melodie nicht rein und richtig genug, und nicht genau im Zeitmasse gesungen wird; dass die Choristen sich alles Ausdrucks, alles Lebens, aller Energie im Vortrag überhoben glauben, und schon ihre volle Pflicht gethan zu haben meinen, wenn sie nur die *piano* und *forte* beobachtet haben; dass sie, in Form eines halben Zirkels aufgestellt, während des Gesanges, wie eine Reihe von Rekruten auf dem Exerzierplatze, bald den einen, und bald den andern Arm auf eine völlig gleichförmige Art, und genau im nämlichen Tempo, erheben und wieder sinken lassen, während der Pausen aber entweder wie Steinbilder unbeweglich stehen, oder — was noch schlimmer ist — Geberden machen, die mit der Wirkung, welche die Handlung auf den anwesenden Chor natürlicher Weise machen soll, in gar keiner Analogie stehen, ja wohl gar das Gegentheil davon ausdrücken; wodurch die Scene selbst lächerlich wird.

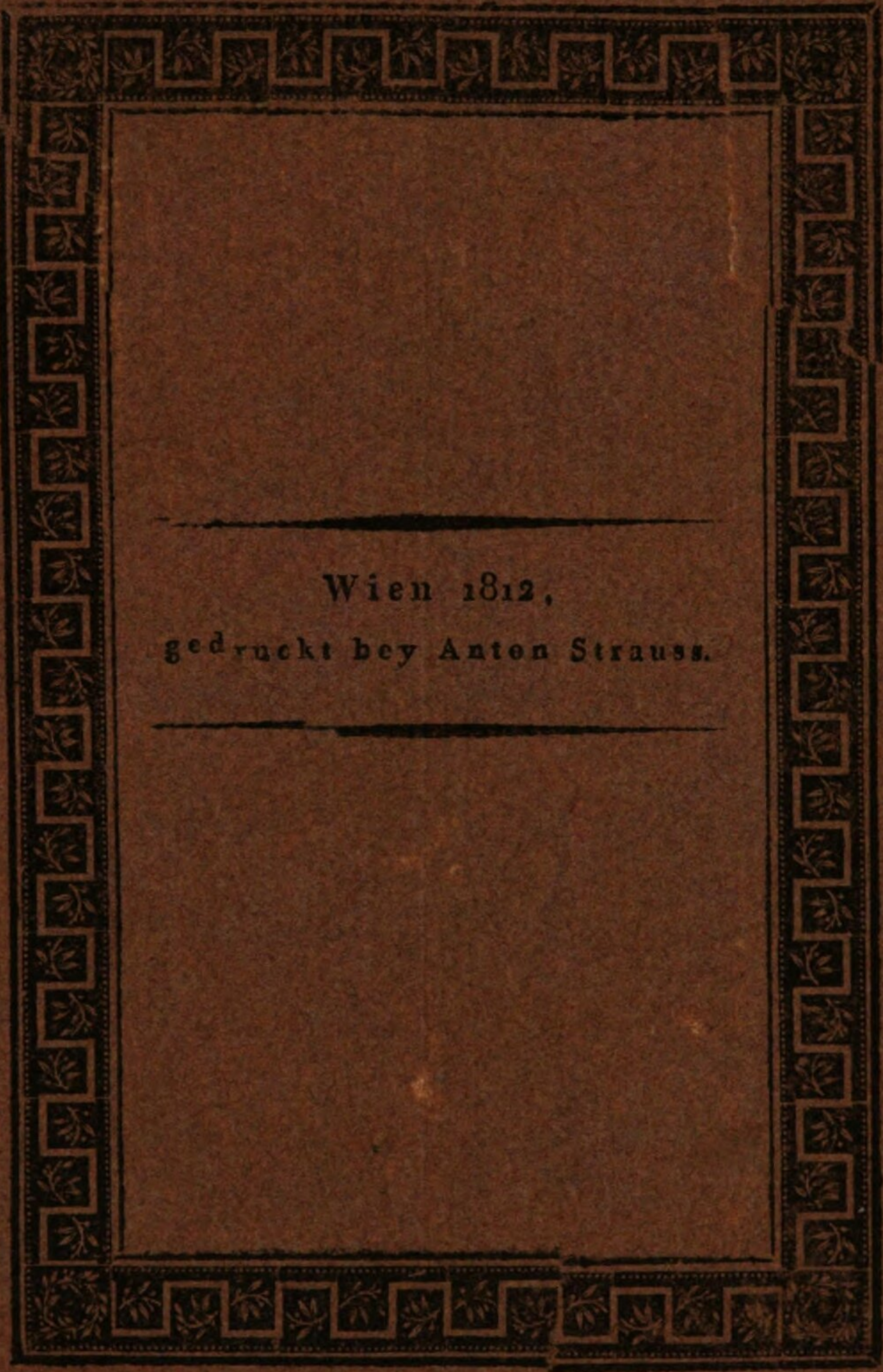
Es ist sehr wesentlich, dass der Chor mit zahlreichen Sängern besetzt werde, weil seine Gewalt grossentheils von der Menge der zu-

sammenwirkenden Stimmen abhängt, wodurch allein bey den alten Griechen der unglaubliche Eindruck, den ihre Chöre gemacht haben, erklärt werden kann, da es ziemlich gewiss ist, dass ihnen die Kraft der Harmonie unbekannt war, und dass ihre Chöre im Einklange oder in der Octave gesungen wurden.

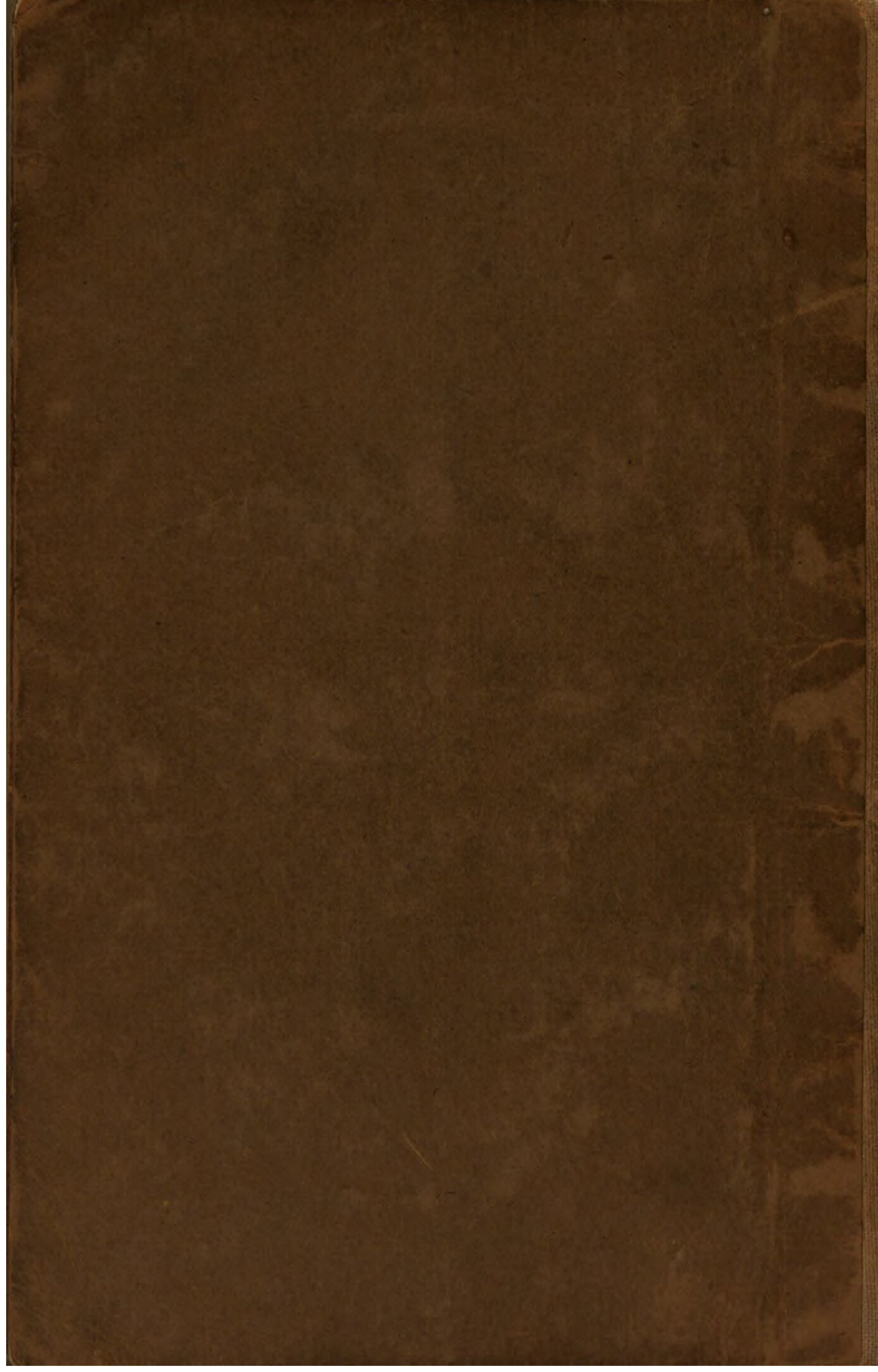
Wenn daher nebst einer angemessenen Besetzung auf wohlverständliche Aussprache, auf reine Intonation, auf genaues Einhalten des Zeitmasses geachtet wird; wenn die Chorsänger den Text, den sie vorzutragen haben, begreifen, den Ausdruck, mit welchem der Componist ihn bekleidet, fühlen lernen; wenn sie Leben und Kraft in die energischen oder erhabenen, und Zartheit in die sanften Stellen ihres Gesanges zu bringen wissen, und das Ganze nicht wie leblose Instrumente vortragen, sondern wie Menschen, welche verstehen und empfinden; wenn ihnen, *vor der* Aufführung, der Inhalt der Darstellung wenigstens summarisch erklärt wird, damit sie sich einer passenden Action befleissen können, und in Momenten, wo die Handlung auf alle Personen des Chors in der Hauptsache die nämliche Wirkung machen soll, diese nicht durch eine manöverartige Bewegung äussern, sondern den Totaleindruck individualisiren, und durch mannigfaltige Geberden einerley Empfindung ausdrücken; wenn sie — statt bey der rührendsten Handlung mit lächelndem Munde unter einander zu schwatzen — in ungezwungene,

mahlerische Gruppen geordnet, durch Mienen und Action *immer* an der Handlung Theil nehmen, und in dieselbe lebhaft einwirken: so wird der Chor, der gegenwärtig seine Existenz fast nur der Gewohnheit dankt, als eine der wichtigsten Quellen des theatralischen Effects erscheinen.

Dem gebildeten Publicum würde dann nichts mehr zu wünschen übrig bleiben; es würde das Singspiel, wegen seines doppelten Reitzes, dem Lustspiele vorziehen, und die Oper, als eine durch die zauberische Tonkunst verschönerte, in ihren Wirkungen verstärkte Tragödie, vom Anfang bis zum Ende mit warmer, immer steigender Theilnahme anhören; tiefes Schweigen würde in den Sälen herrschen, in welchen jetzt gewöhnlich ein immerwährendes Geräusche nur zuweilen durch einen glänzenden Gesanglauf unterbrochen wird; und das Lächeln des Entzückens, oder die Thränen der Rührung würden das Studium und den Fleiss des Künstlers schöner belohnen, als jetzt das lärmende Händeklatschen, das oft dem Tadelswerthen wie dem Bewundernswürdigen entgegen schallt.



Wien 1812,
gedruckt bey Anton Strauss.



Mosel, Ignaz von,

Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes

Wien 1813

Mus.th. 2344

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599107-1